

中国与东亚音乐的历史研究



赵维平 著



上海音乐学院出版社

ISBN 978-7-80692-681-9



9 787806 926819 >

定价：52.00元

教育部人文社会科学研究项目，编号：09YJA760026
上海音乐学院音乐学特色重点学科项目，代码：050402
上海音乐学院音乐研究所2009年度项目

中国与东亚音乐的历史研究

赵维平 著



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

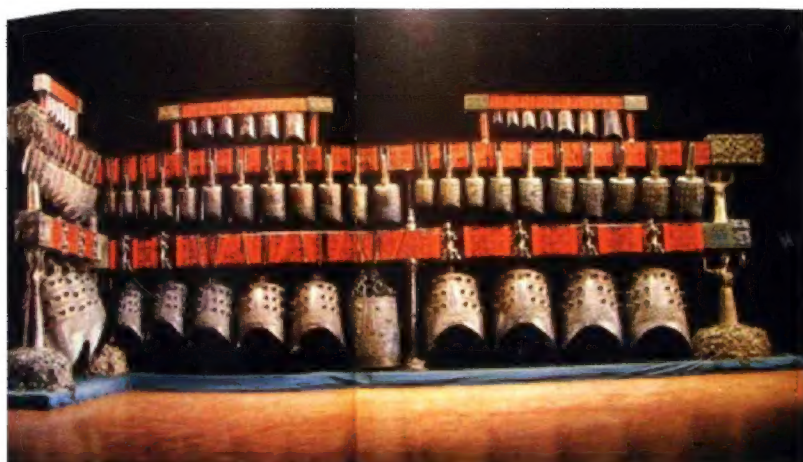
中国与东亚音乐的历史研究/赵维平著. —上海:
上海音乐学院出版社, 2012. 3
ISBN 978-7-80692-681-9

I. ①中… II. ①赵… III. ①音乐史-研究-中国②
音乐史-研究-东亚 IV. ①J609.2②J609.31

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 002184 号

本书由上海文化发展基金会图书出版专项基金资助出版

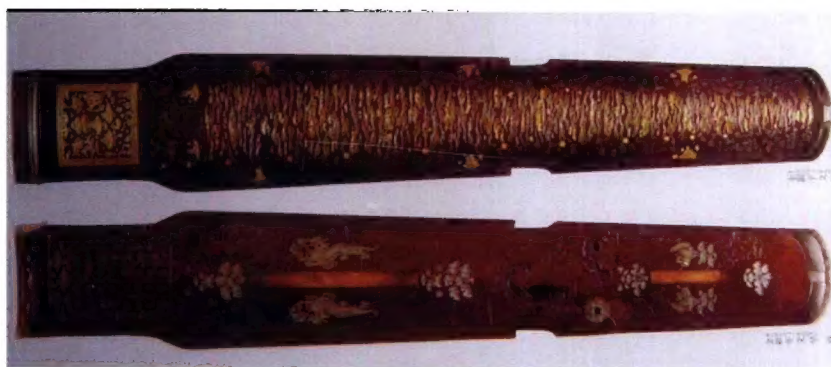
书 名 中国与东亚音乐的历史研究
著 者 赵维平
责任编辑 夏楠 周丹
封面设计 唐谷平 朱文论
封面书法 戴健
出版发行 上海音乐学院出版社
地 址 上海市汾阳路 20 号
印 刷 上海师范大学印刷厂
开 本 718×1000 1/16
印 张 19.25
字 数 278 千字
版 次 2012 年 3 月第 1 版 2012 年 3 月第 1 次印刷
印 数 1—1,500 册
书 号 978-7-80692-681-9/J.694
定 价 52.00 元



湖北随县出土战国初期的曾侯乙编钟



距今四千年左右夏代石磨(山西夏县东下冯遗址)



金银平文琴(唐代,奈良正仓院藏)



陕西三原县唐李寿墓室乐伎图(唐贞观年间)



沃县出土元代多柱琵琶



尺八载《信西古乐图》



胡乐人的乐舞(唐代)

卷之八

トハ、又「ト」一七、ズモナトリ

3



17 世纪中叶器乐室内乐在日本展开(《歌系图》)



韩国现代伽倻琴, 大阪大学乐器博物馆藏



箎, 朝鲜乐器, 大阪大学乐器博物馆藏



琴, 朝鲜乐器, 大阪大学乐器博物馆藏



越南乐器 竹排式木琴(đàn t'rưng)



越南独弦琴(đàn bầu)

前 言

我的第一部专著《中国古代音乐东流日本的研究》(2004)虽然研究的对象主要涉及的是古代中国与日本的音乐关系问题,但是实际上中国与东亚诸国之间的关系却千丝万缕地萦绕着这一课题的始末。这是因为东亚汉字文化圈是以中国为主线展开的,而中国与日本只是东亚汉字文化圈的一个局部,要解构其来龙去脉必须整体化地透视、全面地解剖中国古代文化的形成,及中国与朝鲜、日本、越南等地域间的历史流动及其形成与变迁的过程。但是,中国与东亚诸国关系的形成是一个复杂纷繁、难以名状的多重课题。首先,其历史跨度十分久远,至少在两千多年间古代中国几乎每个朝代都与上述不同地域、国度发生着关系,但所留存资料匮乏,难以搜集是一个比较集中的难题。其次,东亚诸国的史料性格相差甚远。这里不仅存在着语言上的障碍,内容上的困惑就更为复杂了。近二十年来东亚音乐成了我望而生畏却又欲罢不能的一个研究课题。学术上的重要性及实际操作上的挑战性,令我探求与征服的心境始终难以泯息,因而这些年来一直尝试着进行相关研究,并陆续发表了一些学术文字。2006年出版的题为《中国与东亚诸国的音乐文化流动》的个人论文集,集中地汇集了自己的零星研究成果,这也成为本研究的一个基础。

中国的历史十分悠久,而音乐史的研究却又十分年轻。众所周知,文化史的发展必然伴随着大量的音乐活动,可是中国历史上许多音乐学中的问题却难以解密。错误、粗糙、幼稚的论文报告屡见于研究刊物,产生了一些负面、误导

性的学术影响。这些问题的形成有着诸多方面的因素。首先,我国的音乐史学研究起步较晚,真正形成规范性的研究还是近几十年的事,不成熟的方法及研究态度是导致上述问题的一个重要原因。其次是史料的问题。中国的史料大部分是文献、佛教的浮雕、壁画以及一些埋葬品等考古资料。史料中对音乐美学、天体历法、乐律学、戏剧理论等的记载要远远超出音乐本体的内容,因而音乐的行为难以把握。再次,传承的音乐绝大部分都在时代的发展中发生了应时性的变迁。口传心授式的历史传承、流派的建立都源于中国,它们是东方文化中的一大传承体系。但在今天的传承积累中却难以寻觅到一个定格式的历史画面,“朝前看”的民族特性在历史研究中却给后人带来了巨大的困惑。

音乐是流动着的文化,在历史的漫长发展中也随着人类族群南转北迁而求得生存,获得新的生命。古代印度、波斯文化在丝绸之路的开凿下传到了中国,它们打破了中国固有的文化体系,形成了新的生命,建构起了一个多元化的隋唐帝国。而唐代以来中国的音乐文化又源源不断地辐射于东亚诸国。显然中国历史文化的本身具有鲜明的复合性,因此解构中国的历史文化仅凭中国本身的史料是难以获得全面而又真实的历史本质的。我们除了要关心早期波斯、印度的历史外,中国下游的文化,即传入东亚诸国的史料也是不能忽视的珍贵文物。比如,日本正仓院所藏八世纪的乐器、传承于日本的大量古代乐谱以及日本早期的音乐文献,这些音乐实物及中国所不具有的文献,历史价值十分珍贵,它们是解释中国隋唐音乐不可或缺的材料。同样,日、韩、越传承至今的音乐体裁、音乐制度以及使用至今的传统乐器等都是诠释中国宋、元、明、清的重要参考文献。

中国与东亚各国,历史上曾经是一个完整的汉字文化圈,音乐文化的交流频繁,相互间有着深刻的影响。对它们进行整体性的研究意义重大。2007年底笔者在东京艺术大学作短期访问时曾造访了东京上野学园日本音乐研究所,在与所长福島和夫先生的谈话中他曾深情地说道:“对于日本音乐的历史,如果上游的中国历史没有梳理清楚的话,那么下游的日本,包括朝鲜与越南都无法

解释清楚。”这句话道出了中国与东亚诸国间的相互关系,以及东亚汉字文化圈整体性研究的重要性。

诚如前文所述,中国与东亚间的音乐交流历时跨度大、涉及问题繁多而又深晦。笔者本想以手册性方式,依历史顺序较全面地从乐人、乐器、体裁、制度等角度平面性的予以梳理,但又恐这种写作方式流于泛泛而谈,不能深入地解决问题。故本书还是采取了就问题展开议论的形式,试图深入地挖掘问题的本质,以求解答其一二。总之,在这三十万字的小著中是难以全面理清中国与东亚诸国间诸多复杂的音乐史问题的,它只是一个初步的尝试,力图提供一种动态的研究方式,将中国与东亚诸国置于东亚汉字文化圈来进行讨论。拙著只是抛砖引玉之举,期待学者同仁们提出批评与建议,使这项研究获得更进一步、更深入的展开。

作者

2011年6月24日

目次

前 言	1
绪 论	1
一、研究的目的与现状	1
二、研究的方法与资料	4
第一章 中国的音乐及其历史传承	6
第一节 中国固有的音乐文化时期	6
一、中国固有的乐器	6
二、中国早期的乐谱	11
1. 鼓乐谱	11
2. 古琴谱	13
三、音乐制度与乐人	14
四、音乐体裁	15
第二节 丝绸之路的开凿与国际化音乐时代的到来	18
第三节 胡乐的贡献与大唐文化的形成	27
一、中国乐谱的新时代	30
1. 敦煌琵琶谱	30
2. 琵琶谱的谱字及其音位	31
3. 五弦琵琶谱	32
4. 箏谱	35

5. 笛谱·····	38
二、胡乐器的来朝及其变迁·····	41
第二章 唐宫廷乐的内容及对外来乐的接受与消化·····	44
第一节 官僚制度下的乐人·····	48
一、西域胡乐人的东流及其兴衰·····	48
二、唐的宫廷乐人——音声人·····	53
第二节 宫廷音乐的盛宴·····	55
1. 十部伎·····	56
2. 坐、立二部伎的成立及其内容·····	58
3. 太常四部乐·····	60
第三节 俗乐机构——内教坊与梨园·····	63
一、内教坊的性质及其内容·····	64
二、梨园·····	71
1. 法曲的内容·····	73
2. 梨园乐人的构成·····	75
三、盛唐——俗乐的展开与演化·····	78
四、结语·····	82
第三章 古代日本对中国唐乐的接受与变迁·····	84
第一节 日本正仓院的乐器及其传承脉络·····	84
一、日本初期宫廷乐的形成与中国的关系·····	84
二、从正仓院的乐器看中日音乐的关系·····	86
1. 四弦琵琶·····	89
2. 五弦·····	92
3. 阮咸·····	93
4. 琴·····	93
5. 箜篌·····	94

6. 箏	95
7. 横笛与尺八	96
8. 笙与竽	99
第二节 日本音乐制度的形成与乐人	101
一、雅乐寮	101
二、内教坊	105
三、中日两国的文化土壤与乐人体制	108
第三节 日本传统音乐体裁的形成与展开	111
一、器乐体裁	111
1. 雅乐	111
2. 器乐展开的黎明及三曲的形成	115
二、声乐体裁	121
1. 声明	122
2. 催马乐	124
三、日本三大戏剧音乐	133
1. 能乐	134
2. 歌舞伎	136
3. 文乐	139
四、17世纪以来器乐室内乐的出现	142
第四节 日本传统音乐的近代化及现代音乐的创作	144
一、日本传统音乐的展开	145
二、明治维新以来的西洋乐创作	149
三、日本近代音乐教育	155
1. 一般音乐教育	155
2. 专业音乐教育	157
第四章 朝鲜音乐的历史及与中国的关系	160
第一节 三韩至三国时期的音乐	161

第二节	高丽朝时期的唐乐、乡乐、雅乐的形成与变迁	169
1.	唐乐	169
2.	俗乐	170
3.	雅乐	171
第三节	李朝唐乐、乡乐、雅乐格局的变迁	173
1.	雅乐	174
2.	俗乐的失衡——唐乐、乡乐的变迁	180
3.	宫廷音乐制度的端倪——左坊乐与右坊乐	185
第四节	朝鲜的音乐机构与乐人、乐官	189
1.	大乐署	191
2.	典乐署	192
3.	捧常寺	192
4.	惯习都监	193
5.	管弦房	194
第五节	朝鲜古代的乐谱	197
1.	肉谱	197
2.	井间谱	199
3.	五音略谱	200
4.	律字谱	202
5.	工尺谱	202
第六节	朝鲜史上的音乐体裁——女乐	205
第七节	朝鲜历史上的乐器及其变迁	210
第五章	越南与中国音乐的关系	230
第一节	越南历史上的音乐体裁	232
1.	雅乐(nhã nhạc)	232
2.	大乐(đại nhạc)	233
3.	小乐(tiểu nhạc)	235

4. 细乐(tế nhạc)	237
5. 女乐(nữ nhạc)	239
第二节 现今的越南宫廷乐	241
一、越南宫廷乐传承的现状	241
二、越南长老雅乐队	243
第三节 越南的传统乐器与体裁	248
一、与中国密切相连的越南古代的乐器	248
1. 箏(đàn tranh)	250
2. 胡琴(đàn nhị)	252
3. 琵琶(đàn tỳ bà)	252
4. 月琴(đàn nguyệt)	254
第四节 越南固有的乐器	256
1. 独弦琴(đàn bầu)	257
2. 竹排式木琴(đàn t'rưng)	257
3. 手拍式竹管琴(đàn K'long put)	258
4. 铜钱串(Sênh tiền)	259
5. 沙漏形鼓(Trống Bồng)	259
6. 其他乐器	260
第五节 越南历史上的音乐机构	261
1. 教坊(giáo phường)	261
2. 同文、雅乐署(Đồng Văn, Nhã nhạc thự)	262
3. 小侯队(tiểu hầu đội)	264
4. 和声署(Hòa thanh thự)	265
5. 清平署(Thanh bình thự)	265
第六章 历史上中国与东亚诸国的音乐关系	268
第一节 中国古代与“东亚世界”	268
第二节 中国与东亚诸国的音乐关系	275

一、一个自我完善的国度——中国	276
二、以自我文化的视角来解释外来艺术的国度—— 日本	279
三、全面接受中国文化的朝鲜与越南	280
 参考文献	 284
图片、表格、谱例索引	289
后 记	293

绪 论

一、研究的目的与现状

历史上中国同东亚诸国在音乐文化上有着广泛、密切的文化交流。中国在音乐制度、乐人体制、乐器乐谱、乐调理论以及音乐体裁形式等广泛的领域对东亚诸国产生影响。中国的音乐文化规模性地东流主要是从唐朝开始直至明清,在不同阶段、不同程度地辐射于东亚诸国地区。而这种文化的源体,即中国自身的音乐文化实际上是由两个部分交织而成:即从远古至汉的中国固有音乐文化以及汉以来随着张骞的西征,丝绸之路的开启而引进的西亚、南亚的音乐。这些由西域传入的所谓的“胡文化”在长达一千多年的历史中,在我国中原地区与中国的固有文化交织并存,其自身在新的文化环境中出现了优胜劣汰、交融变迁,开创了一段新的发展历程。在中国近千年的历史演变中,新文化要素的融入使得中国古代的文化变得更加成熟、强盛,唐代便是这股文化的高潮,它以中国固有的文化为底蕴,同时吸收、积蓄着周边多重文化的因素,达到了前所未有的文化高潮。而隋唐时期以来,这种文化在此后的近千年间向东亚诸国传播、辐射,对这些地区产生巨大的影响。古代朝鲜不仅接受了中国大量的乐器、乐种,中国唐代的燕乐后来成了高丽朝宫廷乐的重要因素——宫廷俗乐,宋代朱学儒教、大晟雅乐输入朝鲜,其中轩架乐器、佾舞制度等成为高丽朝中、后期宫廷音乐的重要基础并一直传承至今。越南从明代以来接受了中国完整的雅乐体系,强烈冲击了该地的本土文化,在越南历史上的雅乐、大乐、小乐、细乐、女乐等音乐体裁,以及许多传承下来的曲目及乐器、乐谱中均有着中国明、清时

期的烙印。而日本从七世纪以来主动派遣使者来华学习,遣隋使、遣唐使将近三百年的努力为日本后来文化的发展奠定了坚实的基础。现存于日本奈良正仓院内的大量盛唐以前的文物,是古代日本对中国音乐文化虚心学习的一个缩影。其中不仅有音乐制度、乐人结构,传承至今的大量乐器、乐谱、雅乐曲目等都充分显示出盛唐文化对这一地区产生的巨大影响。

然而由丝绸之路逐渐形成的高度国际化都市唐朝为始点,至宋、元、明、清的不同时期对东亚的朝鲜、日本、越南所形成的东亚汉字文化圈的音乐研究却十分薄弱。这种整体上音乐研究的薄弱是由于历史跨度大、地域广、史料分散不全、记载个性特征不一以及语言上的问题等诸多方面的因素所形成的。

有关东亚音乐的历史问题,日本、韩国、越南的学者都在各自不同的地域范围、在不同程度有过研究。具体来讲日本学者田边尚雄的《日本音乐讲话》(1919、1926)、《日本音乐史》(1932)、吉川英史的《日本音乐的历史》(1965)都是以日本音乐史为主线而展开的日本音乐史专著。林谦三的《隋唐燕乐调研究》(1957)、《正仓院乐器的研究》(1964)则以我国隋唐时期的乐调以及正仓院所藏唐传乐器为核心,反映出我国唐代音乐的客观音乐现象。岸边成雄的《唐代音乐的历史研究》(上、下,1960、1961)、《古代丝绸之路的音乐》(1982),主要论述我国汉唐时期的音乐历史的形成与发展。随着我国20世纪下半叶以来一些考古学的新发现,上述学者的有些观点还有待修正。在朝鲜,以李惠求的《韩国音乐序说》(1967)、张师勋的《韩国音乐史》(1976)、《国乐总论》(1976)、《韩国传统音乐的研究》(1975)、《韩国的传统音乐》(1984)等为代表的学者其主要的研究都立足于本国,对于中朝两国间的音乐史发展的交叉、互动、如何展开又产生怎样的结果等课题并没有作出详细、充分的论述。越南音乐的研究还处于起步阶段,法籍越南学者TRAN Van Khe(陈文溪)先生的博士论文(*La Musique Vietnamiennne Traditionnelle*, 1962 Paris《越南传统音乐》),是一部概论性的专著,该研究历史性地梳理了越南的乐器、乐谱、宫廷音乐体裁以及乐人等情况,但在研究的深度以及资料的全面性方面还存在很大的空间,研究中未开拓的领域还大有所在。在中国,关于中日两国音乐文化交流史已从起步开始走向深入,冯文慈的《中外音乐交流史》(1998)、张前的《中日音乐交流史》(1999)、赵维平

的《中国古代音乐文化东流日本的研究》(2004)等分别从历史的纵向以及音乐的体裁、乐器、乐谱、音乐制度等横向问题上论述中日音乐的关系史。但是东亚音乐的历史形成并不是孤立的、地域性的独立体,而是整体的、全面性的,且有着内在的规律性的综合体。东亚历史上的音乐文化与中国乃至印度、波斯文化有着密不可分的联系。因此,整体化、规律性地把握中国的汉唐音乐文化的形成与东亚诸国之间的关系是至今为止学术界仍未开拓的课题。

本研究将以实证为主导,以原始史料为依据,客观、全面地阐述东亚音乐的历史形成,从文化圈的视角来厘清中国音乐与东亚诸国音乐之间的关系。笔者在近二十多年的时间里曾对我国丝绸之路以及东亚诸国进行过实地考察,收集了大量的一手资料。1985年首次对西安、敦煌、新疆地区的历史考察便对丝绸之路音乐的研究产生了强烈的欲望,2006年再度西行,带着两位博士研究生对敦煌、吐鲁番、乌鲁木齐、库车、喀什、且末等地作了较为全面的调查研究,对千年前的历史故地有了更为深刻和感性的认识。1989年至1999年的十年在日本求学、工作期间曾多次走访奈良正仓院、上野日本音乐研究所、京都人文科学研究所、东京艺术大学、国立音乐大学、奈良天理大学图书馆等地,收集了大量的东亚音乐资料,相继发表了数十篇学术论文。对日本奈良平安时期接受中国唐乐的事态做了基础性的梳理。1995年、1996年及2008年连续多次对越南古都顺化进行考察、调研,尤其对阮朝时期传承的越南宫廷乐的长老演奏者们进行了录音、录像、采访等,收集积累了珍贵的一手史料。其中部分内容成了笔者博士学位论文(大阪大学1997年)的部分章节。笔者对丝绸之路及东亚诸国的研究经历是完成本研究的重要基础。

本研究试图从东亚汉字文化圈这一视角来解剖其整体的构造,即丝绸之路音乐文化的形成(胡乐人的来朝)、大唐帝国文化的确立(胡、俗乐的融合)。这里将会探讨中国的固有文化与西域传来文化的融合关系,中国对波斯、印度文化的接受态度和传承意识。这种具有高度成熟的国际化色彩的隋唐文化逐渐向着东亚诸国辐射时,日本、朝鲜、越南等地域是如何接受来自中国音乐文化的?接受了什么?又怎样本土化了的呢?迄今为止在学术界没有展开研究的领域还大有所在。日本著名学者如田边尚雄、林谦三等曾提出过古代西亚文化

辐射论,认为中国许多古代乐器都来自西亚。这种观点是否准确呢?越南学者陈文溪对越南古代乐器、乐种的论述是否正确呢?这些问题都将在本研究中进行深入讨论。

二、研究的方法与资料

本研究是建立在音乐史学的立场上展开的,因此资料的选择和使用尤为关键,它直接影响到结论的准确性。本研究力图使用考古资料、出土文献、历史壁画等一手史料以及官撰书、古文学体裁、随笔等一级、准一级史料。但是在以中国及东亚为对象的研究中,中国与日本的史料相对丰富,而朝鲜,尤其是越南的史料相对稀少,给研究的深入展开带来不小的难度。本书主要依据以下的史料作为基础文献。

1) 中国方面采用对音乐原形态进行调查的方式,以春秋战国至明、清时期的音乐史料为中心,它们主要有:春秋战国时期的《论语》、《吕氏春秋》、《礼记·乐记》、《诗经》等;两汉以来《二十五史》各乐志部分、唐代的《通典》、《唐六典》、《唐会要》、《教坊记》、《羯鼓录》、《乐府杂录》等;宋朝《乐书》、《梦溪笔谈》、《律吕新书》、《词源》、《都城纪胜》、《东京梦华录》、《事林广记》等;明清以来大量的乐谱的出现使得对音乐本体的研究展现出新的气象。华秋苹、李芳园的琵琶谱,朱权、徐祺、徐常遇等的古琴谱等都是重要的基础史料。

2) 日本方面以中国的隋唐时期及日本的奈良、平安时期的同时代以及至十二三世纪的日记史料为主,它们主要有:《日本国史大系》以及8世纪以来律令制度方面的史料,如《令集解》、《令义解》。12世纪以来的日记,如《御堂关白记》、《小佑记》、《中佑记》、《权记》、《九历》以及被称作日本雅乐百科全书的《教训抄》、《体源钞》、《乐家录》等相关史料。此外,正仓院的历史原件以及平安时期以来大量的原始古乐谱等都是十分重要的研究依据。

3) 朝鲜方面主要以宋徽宗时期大量输入朝鲜的宫廷文化以及同时代文献为主,主要文献有:《三国遗事》、《三国史记》、《高丽史》、《乐学轨范》以及《朝鲜李朝实录》等,此外近年来发现的出土文献等都是重要的基础史料。

4) 越南方面的文献史料最初记载于14世纪,也就是说较多地集中于我国

明清时期,明永乐年间大量的宫廷文化输入越南,促进了中越两国音乐文化大规模的接触,历史文献的记载也是从这一时期开始,其代表性的重要文献有:《安南志略》、《雨中随笔》、《大越史记全书》、《大南会典事例》乐典部分、《大南实录》、《历朝宪章类志》乐志部分等。

除文献资料外,历史绘画、浮雕、出土文物以及古谱,凡是与本研究课题相关的史料均被列入考察的对象,并经严格审读之后才得以使用。

本书在史料选择过程中,强调原始性,力求真实地呈示中国古代音乐的原型,客观地阐述日本、朝鲜、越南对中国音乐文化的接受状况以及中国音乐文化传入东亚诸国后的变迁、传承的实态。并力图解剖这种文化触变的动因与文化授受者之间的相互张力关系。

第一章 中国的音乐及其 历史传承

第一节 中国固有的音乐文化时期

中国有着五千年的文明历史,是世界上最为古老且有着深厚文化底蕴的古国之一。无疑,其音乐也始终伴随着它的产生、发展、壮大与变迁。在亚洲古老的历史文明中它与西亚的波斯、南亚的印度齐名,占据着独立而富个性的古代音乐资源。与波斯、印度等古老的国度相同,中国的早期音乐也有着独自的文化特征,闪耀着绚丽而富有个性的艺术光芒,回荡着古老的华夏之声。然而,音乐是一种看不见、摸不着的艺术体裁。但是透过在中国这块土地上发育成熟的早期乐器、乐谱以及乐人制度,能让我们感受其历史的厚重与伟岸。从世界音乐史来看,我国大量的吹奏、金属打击乐器以及周朝出现的乐器分类法、春秋战国时期的大司乐体制的形成,以及6世纪以来的古琴谱的出现等标志着中国音乐体系在周朝、春秋战国时期就已经走向成熟。以下将从乐器、乐谱与音乐制度几个方面来考察早期中国音乐的形成及中国音乐的特点。

一、中国固有的乐器

如上所述,纵观我国乐器的发展历史,汉代以前出现在我国的乐器可视为中国固有的乐器,从几千至上万年的远古时期开始,我国就出现了早期的乐器,它们为我们留下了不同时期的音乐文化足迹。20世纪以来随着考古学的深入,古代

乐器的不断出土发掘,为我们了解远古时期人类的音乐生活提供了重要的依据。同时,通过解构我们祖先早期的文化活动现象也能揭示出中华民族固有的文化特征。以下这些乐器向我们展示了远古时期以来我国的音乐世界。

1) 骨笛

是一种用爬兽、飞禽等动物的骨质材料制成的笛子,或称为骨哨。这是目前发现的距今最久远的乐器之一。浙江省余姚县河姆渡出土的一百多支用禽骨制成的骨笛,其形制长短、粗细不一,管身开的孔数1、2、3、4不等,较多的是两端各开一孔,演奏方式也不尽相同,有横吹的也有竖吹的。

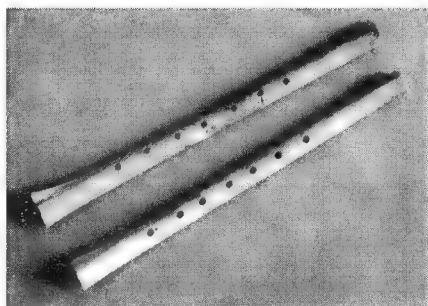


图 1-1-1 河南舞阳县贾湖骨笛^①

1986年在河南舞阳县贾湖地区发掘的贾湖晚期的 M334 中出土的两根用鹤的尺骨制成的雌雄骨笛,见图1-1-1。该笛两端开口,吹口在上端,竖执或斜执而吹;出音口在下,管身有七个相同的按孔,制作十分精美,该笛距今约八千年前后,是目前发现的我国最早的乐器之一。标志着至少在这一时期音乐已经渗透于我们的祖先的生活中了。

2) 磬

由石块打制而成,因而又名石磬。山西襄汾陶寺遗址出土的石磬(图1-1-2)是距今四千多年前的遗物,为目前所知最早的石磬。从外形上来看这

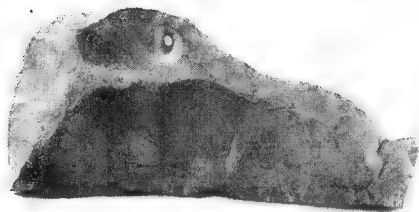


图 1-1-2 山西襄汾陶寺遗址出土的石磬^②

件石磬的制作比较粗糙,接近原始的劳动工具,所不同的是在磬体上部有可供悬挂的洞孔,能敲击出悦耳的乐音。磬的制作工艺发展较为明显,商代晚期出土于河南安阳武官村墓址的一件用大理石制成的磬,形制上仍保留着早期的三角形制,但制作上却十分

① 吴钊:《追寻逝去的音乐踪迹:图说中国音乐史》,东方出版社,1999,第7页。

② 吴钊:《追寻逝去的音乐踪迹:图说中国音乐史》,东方出版社,1999,第26页。

精美,磬体上刻有虎纹。目前所知早期原始形制的石磬有山西襄汾陶寺遗址石磬(图1-1-2),系打制而成,为夏代遗物。以劳动工具面世的石刀在此后的音乐功能中发挥出积极的作用,在周代仪式音乐中扮演着主要的角色。

3) 鼓

鼓与人类的生活和生产劳动有着密切的关系,一个共鸣箱、两边蒙皮的鼓,简单而富于效果。不同的节奏传递出不同的信息符号为早期人类的生活带来便利。从考古学的发现来看商周以来我国已出土了不少的鼓。河南安阳出土的双鸟饕餮纹铜鼓、湖南崇阳出土的铜鼓,鼓面张以鳄鱼皮或牛羊皮,均为商代晚期的制品。1980年在山西襄汾陶寺新石器时代遗址出土了八具公元前2500年前后的鼉鼓,鼓腔以树干挖制而成,出土时鼓面原蒙的鳄鱼皮已不存,仅见散落在鼓腔内外的扬子鳄骨板,故可知它们上面原本所蒙的是鳄鱼皮。

4) 埙

吹奏乐器,早期出土的埙都用陶制,也称作陶埙。1973年在浙江省余姚县河姆渡出土的卵形陶埙只有一个吹孔,距今约七千年,这是迄今所知年代最早的埙。随着历史的变迁,埙的外形及按音孔的数量都在发生变化。甘肃玉门火烧沟文化遗址的陶埙为新石器时代晚期的遗物,出土的二十几件彩陶制品中有九件陶埙保存完好。它们的外形呈扁平的圆鱼状,一个吹口在顶端,两肩的左右及左下部各有一个按音孔,可发四个乐音。埙到了商代其形状逐渐稳定,多为平底卵形,制作工艺也明显的提高,河南安阳殷墟侯家庄出土的骨制埙,呈橄榄形,埙体刻有兽面纹,制作精美,达到了一定的工艺程度。

5) 青铜类乐器

从陶石时期进入青铜器时期是社会历史发展的一个飞跃。我国从夏、商、西周至春秋时期,约经历了1500多年的青铜器时期,它为音乐世界带来了新的生命。钟、铎、铃、铎、铙、铜鼓等大量铜制乐器的出现不仅大大丰富了音响色彩,铭文于乐器上的音名、调名等也为今人理解这一时期的音乐提供了重要的依据。商代以来出现了多种形制的鼓,湖北崇阳商代铜鼓,鼓面仿牛羊皮。鼓腔花纹精美,其两端边缘各有三周钉纹,类似蒙皮所用铆钉。而出土于河南安阳、鼓面仿鳄鱼皮花纹的双鸟饕餮铜鼓均为商代晚期的遗物。

青铜器中的钟、铙、钲、镛等均为早期青铜所制,也统称为钟类乐器。从出土的商代铙(口朝上)中可见,有单个的铙,也有数件相连而成的编铙。河南安阳大司空村村南 663 号墓出土的三件组编铙、河南安阳殷墟西区 699 号墓出土的三件组编铙以及安阳妇好墓出土的编铙都说明了商代青铜器的盛况。夏商时期青铜器的发展对后来周朝礼仪乐的展开意义重大。

到了周代,可以说是我国乐器发展的第二个高潮,据文献记载我国在这一时期曾出现有七十多种乐器,而《诗经》中就明确地记录了二十九种乐器,《尔雅》中也专门列述了释乐的条目,涉及的乐器有几十种之多。诸多乐器的产生也带来了最早的乐器分类法——八音。诸多乐器的产生、音乐实践的出现也带动了乐律学的发展,十二律名、五声音阶、七声音阶以及三分损益法的诞生标志着这一时期的乐律学迈出了重要的一步。以“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”等不同材质制成的乐器,谓之八音。八音的出现表明古代乐器在夏商时期乐器的基础上大大地迈出了一步,标志着我国这一时期的乐器逐渐走向成熟。八类乐器中主要乐器如下所示:

金类:主要以青铜材料制作的乐器,是我国青铜文化的高度反映。周代常出现的这类乐器中有钟、钲、镛、鐃、铎、铙等。而钟,尤其是编钟是这一时期最具代表性的乐器。在编钟类乐器中常以八件一组的形式出现。^①春秋后期的编钟亦成套出现但多寡不一。到了战国初期编钟的数量大大地扩大,达到了历史的高峰期。湖北随县出土的曾侯乙编钟全套 64 件加一个特钟,共有 65 件,构成了庞大的规模。

石类:以石为材料制作的乐器,主要指磬。磬如前所述在原古及夏商时期就已经出现,是一种十分古老的乐器。磬有单枚的特磬与多枚组合的编磬之分,它是我国古代“钟磬之声”的重要组成部分。从出土磬的数量上来看,周代的磬从十数枚至二十几枚不等,^②而曾侯乙出土的战国初期墓则有 32 枚之多,反映出从周朝至春秋战国时期宫廷礼仪乐编制逐渐庞大的倾向。

① 陕西扶风齐家村窖藏出土西周中晚期的柞钟、河南三门峡虢国的虢季钟都为八件一组,参见吴钊《追寻逝去的音乐踪迹》1999 年,45—58 页。

② 陕西周原召陈乙区出土西周编磬为 15 件一套;河南淅川下寺二、十号墓出土均为 13 枚磬;洛阳解放路出土的东周墓有编磬 23 枚。

土类：以陶土为材料烧制而成。周前以陶鼓、陶埙、陶角、陶铃等陶为材质所制的各类乐器。而周代则以埙、缶等乐器为主。河南新郑出土东周时期七音孔埙，无论制作工艺还是音域的宽度都达到了相当的高度。

革类：以皮革为材料制作的乐器。往往是一个共鸣箱，单面或两面蒙皮所制而成的鼓。鼓为早期主要的革类乐器。我国古代有多种鼓乐器，如鼗鼓、鼙鼓、应鼓、建鼓、鼙鼓等类型。鼓为节奏性乐器，音量大又能烘托气氛，往往被称作八音之首，在春秋战国的许多文献中均有提及。

丝类：一般认为其弦是以蚕丝为材料所制的乐器。当时作为弦乐器，在形制上分有柱的和无柱的；在演奏方式上又分弹拨的与擦弦的。有柱的乐器有：箏、瑟、筑等。从战国时期出土的古墓文物中可知，瑟的柱位（弦数）要多于箏和筑，有十数柱至二十多柱不等。无柱的乐器一般指琴，这一时期琴的弦数不一，徽位还未出现。战国初期曾侯乙墓出土的就有五弦的与十弦的两张不同的琴，由此可见这一时期及此前琴的形制还未完全确立。

木类：指以木质为材料制作的乐器。周代特指雅乐器中的祝、敔。祝，形如升斗，上宽下窄，用木槌撞击内壁而发声，击祝为雅乐的开始。敔，是木质的卧虎形乐器，虎背上装有一排锯齿，以竹片刮奏而发出声响。奏敔表示乐曲的结束。

匏类：匏即以葫芦形为共鸣箱所制乐器，主要指笙、竽、巢。它往往以匏作斗（即共鸣箱），上面插簧管吹奏而响。笙较之竽而小，古称十三簧为“笙”，十九簧为“巢”，三十六簧为“竽”。它们都是我国传统乐中唯一的和声乐器。

竹类：是以竹为材料制成的排管或单管类乐器。这类乐器很多，文献上记载的有：箫、管、篴、簫、簾等。现代的箫为单管，而在周代则是排管，或称排箫，有十多管至二十多管不等。单管的有：篴（笛的古字）、簫、簾，其中又有横吹与竖吹之分。笛为直吹类乐器；而簾为闭管横吹。由于竹类乐器不易保存，历经两千年后的今天很难看见周代保存良好的笛类乐器实物。而曾侯乙墓出土的二支簾成为了解战国初期的重要史料。

周朝以来儒教文化在中国走向成熟，音乐被儒家吸收，成为其重要的文化工具。宫廷雅乐的出现标志着儒家礼乐文化迈出了重要的一步。在这一重要

的体裁下乐器也有了归宿。雅乐器有其固定的乐器种类,以钟(编钟)、磬(编磬)为主要悬架乐器,它们成了特殊乐队中的固定模式。犹如西方教堂中的管风琴一般具有一种符号性意义。雅乐器主要有:编钟、搏钟、镛、特钟、铎、铎、铎、祝、敔、陶鼓、陶埙、陶角、陶铃、鼗鼓、鼙鼓、应鼓、建鼓、鼗鼓、雷鼓、路鼓、灵鼓、晋鼓、节鼓、雷鼗、灵鼗、路鼗、抚、拍、琴、瑟、箫、管、笙、簫、篪等。这些乐器无疑都没有受到中亚、西域外来文化的冲击,是中国固有的乐器。当然,此外还须提到的是俗乐器:如筑、箏、击琴、笙、笛、叶等。它们构成这一时期中国乐器的主流,其中许多乐器一直流传至今,形成了中国音乐文化的传统与真谛。

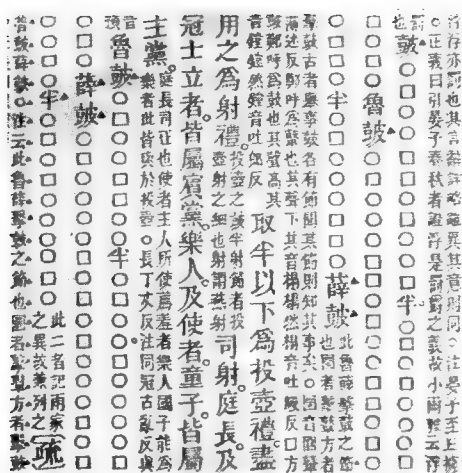
二、中国早期的乐谱

乐谱是用于记录、保存和传播音乐的重要手段,是流动着的音乐文献。中国是一个历史古国,它的乐谱体系的形成与发展代表或影响着亚洲大部分地区,特别是东亚诸国。日本至今为止还保留着大量由中国传入的琵琶谱、箏谱、横笛谱、笙谱、古琴谱等,这些乐谱将近一千多年来在日本的音乐史上发挥着极其重要的历史作用。同样朝鲜、越南也仍然拥有或使用着由中国传去的律字谱、工尺谱,也就是说古代中国的记谱体系极大地影响着东亚地区的音乐发展。那么中国古代什么时候开始产生乐谱?有哪些乐谱种类?东亚诸国接受了中国什么样的乐谱呢?下面对中国在这一时期所形成的古代乐谱作一考察。

首先让我们来看看中国古谱的形成及其种类。中国的乐谱或者说东方的乐谱原则上与西方五线谱在性格上是不同的。五线谱不仅有明确的时值(节奏,而东方古代乐谱没有明确的节奏标志,即兴性占据了主导地位),更重要的是五线谱是一种以音标式的方式来表示音高的谱式,而中国乐谱中几乎都是以音位的方式来记谱,在乐器的音位上以符号表示,称之为音位谱或奏法谱,西方称其为 *Tablature*。这是东西方乐谱的重要区别。这一时期中国所出现的鼓乐谱与古琴谱的基本状况如下。

1. 鼓乐谱

人类很早就知道用文字来记载流动的音乐,在远古的巴比伦王国曾在黏土

图 1-1-3 我国现存最古的鼓谱^①

板上记载着一些不可解的楔形文字,后人解读其为动机谱(C. Sachs)。它们至今被保存在德国柏林国家图书馆内。这份大约为公元前 800 年的古乐谱被称为古代东方最古老的乐谱之一。但是几乎是在同一时期中国也出现了乐谱。春秋战国时期成书的《礼记》在其投壶篇中就记载了我国最早的鼓乐谱(见图 1-1-3)。投壶是一种宴享宾客时的礼仪活动,也是一种游戏,是周代射礼的一种。在投壶礼中一般演奏鼓乐。乐谱中

记载了圆形和方形的符号,那就是我国最早的鼓乐谱。其中方形、圆形代表着鲁国及薛国的两队鼓手。也就是说圆和方都是打鼓的节奏符号,圆形表示击鼙鼓(用于军旅的一种小鼓);而方形则表示击大鼓。分别表示鲁国(鼙鼓)与薛国(大鼓)的不同鼓声。从其谱字来看方、圆形的大鼓和鼙鼓间有交叉各击一次,也有不规则的不同击数。对此唐人孔颖达的疏曰:“若频有圆点则频击鼙声,每一圆点则一击鼙声;若频有方点则频击鼓声也。但记者因鲁薛击鼓之异图而记之……”说明了大鼓与鼙鼓是按方圆(鼓谱)符号来进行演奏的。以不同的谱字形状来区分两种不同的乐鼓声响,可能是为了计算薛鲁两国间投壶游戏的输赢计数的记录。这一点在孔颖达的疏中又得到了补充:“但记者因鲁薛击鼓之异,图而记之,但年代久远,无以知其得失。”可见《礼记》投壶篇中记载的是不同乐鼓的符号和演奏次数。这种击鼓的符号,当时更多的功用在于记录投壶游戏的输赢计数,与两者间投壶游戏有着密切的关系。我国汉代出土的一幅“投壶”游戏图像,令人联想到左右两者投壶击中率而迎来两种不同的鼓声。可以推测这种方形和圆形的鼓谱更多是代表了左右两方的输赢状况以及打鼓的规则。这是中国最早的鼓乐记谱法,现在看来十分简单而富效果。

① 引自《十三经注疏》礼记卷五十八,中华书局,1980,第 439 页。

2. 古琴谱

如果说以上的鼓乐谱主要关注的是输赢或表示计量的话,其真正意义上的乐谱,应首推六朝梁代所传古琴谱《碣石调·幽兰》。这是一份以文字来叙述弹奏手法的古琴谱,被称作我国距今发现最早的“文字谱”(见彩插第3页上图)。该乐谱为梁代丘明(493—590)所传的唐人抄本,原藏于日本京都神光院,是由日本僧人发现的古琴演奏谱,现藏于日本东京国立博物馆。它是用文字来叙述的“奏法谱”。有关其内容,一般的解题都沿用《琴操》中的说法,即孔子游列数国后沮丧而归,在回鲁国途中见山谷丛林中幽兰独茂,触景生情,便鼓琴而发,以抒发自己怀才不遇、生不逢时之感。《碣石调》一名源自两晋时期的《碣石舞》。其演奏是通过规定的琴调(定弦的法则),以双手约束成规的指法记示于琴弦与徽位之间,以此来表示乐曲的音高、旋律等因素。在《幽兰》谱中出现了散音、按音、泛音等不同演奏技法所表示的高低不同音域间的相同旋律。乐曲中还大量运用了具有纯律特色的按音和泛音等演奏技法。说明我国至少在六世纪已经出现了运用纯律的现象。

如上所述,《碣石调·幽兰》是目前我国最早的文字谱实例。记述上十分繁琐,读谱困难。在《太古遗音》中对《幽兰》谱的记谱法说道:“其文极繁,动越两行,未成一句。”一共四段琴曲的乐谱却用了四千多字的汉字记录,记载比较繁琐。这种以文字来记述音乐演奏的谱式到了唐朝发生了变化,由陈拙、曹柔等将其简化并缩减为文字组合的乐谱,称之为减字谱。减字谱是以汉字的简略部分组合而成的复合字符。它主要记述指法、弦数以及徽位等信息内容,通过音位来反映音高而不记节奏因素。因此减字谱是一种音位谱或称奏法谱(Tablature)。

到明清时期减字谱才得以成熟并完成。作为音位谱它是一种比较完善的乐谱,乐谱分上下两个部分,上半部分表示左手的指法与音位(徽位);下半部分则表示弦数及右手的指法。它能准确表示音高,演奏者根据自我理解来注释其节奏,称为打谱。这种记谱方式从繁琐的文字叙述式中解脱出来,成为中国独特的乐谱形式。古琴的演奏技法到了明朝得到了进一步的发展,演奏流派的出现成为一大特点。这一时期出现了以常熟严澂为中心的“虞山派”,清康熙

年间以徐常遇、徐祺等为代表的“广陵派”，咸丰、同治年间以张孔山为代表的“蜀派”等琴家流派。演奏法与记谱体系互为关系、相互作用，对古琴谱的成熟与发展起到了催化作用。更为重要的是随着宋朝出现的印刷术、造纸术、刻字等技术的展开，明朝以后开始出现了大量的琴乐谱，由此突破了中国古代音乐史中没有琴谱的现象，为我们后人了解中国古代音乐史的诸多现象提供了可贵的资料，也为中国古代音乐史的研究注入了新的动力。1425年明朝朱权所集的《神奇秘谱》是现存最早的琴曲集谱，也是一份重要的大型古琴曲集。全集共三卷，上卷《太古神品》中收录有《广陵散》、《酒狂》、《高山》、《流水》等十六曲。中、下卷《霞外神品》中收录有《大胡笳》、《离骚》、《梅花三弄》、《昭君怨》等三十四曲，均为历史古曲。乐谱中附有解题，对于理解古代音乐是一份重要文献。其次还有《太音大全集》（1413）、《西麓堂琴统》（1459）、谢琳的《太古遗音》（1511）、《风宣玄品》（1539）、萧鸾的《太音遗补》（1557）、杨表正的《重修真传琴谱》（1585）、《琴曲大全》（1590）、严澂的《松弦馆琴谱》（1614）等。明清琴谱中收录、保存下来的琴曲约一千多首，如果将同名异曲一起计算在内的话，至少有三千曲，是十分丰富而珍贵的音乐文化宝藏。无疑，古琴谱也成了中国音乐史上具有特殊地位的记谱法。

在中国，除古琴谱外，隋唐以来还出现了琵琶谱、筝谱、笙谱等记谱法，构筑起中国乐谱的成熟发达期。这些记谱法将在下一节中详述。

三、音乐制度与乐人

我国至少在周朝就已经出现了音乐教育体系。尽管没有明确记载周朝音乐机构的组织结构，但已具备了音乐教育的体制、乐官名称等。周朝出现的“大司乐”是这一机构中的最高长官乐人，也称乐正（《礼记》），他的职责便是教育贵族子弟。《周礼》春官宗伯下曰：“大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。”这里的“均，yùn”即调也，也就是说大司乐即掌控、调律之职能，统领音乐的机构。大司乐隶属掌握国家之礼的春官宗伯。周朝十分重视音乐教育，将其视作治理国家的重要手段，乃贵族子弟必修之课。礼、乐、射、御、书、数之“六艺”是周朝大学、小学中的主要内容，其中“乐”的内容尤被强调。《周

礼》载：“以乐德教国子，中、和、祗、庸、孝、友。以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语。以乐舞教国子，云门、大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武。”^①可见这里的音乐已不仅仅指其本身，它与道德、风尚以及颂扬祖先紧密地联系在一起了，实际上提倡音乐是礼乐治国的一种手段。

大司乐之下还有直接掌管乐律的高级乐官——大师、小师，中下级官员的调律师——典同，保管乐器的典庸器等官员。此外还有大量层次复杂的各级乐工。大司乐执掌乐律、乐教及大和乐，参加各种礼仪活动。大师辅佐大司乐并执掌乐律，同时带领大师、小师及各级相关的乐人参与典礼及教育活动。他们构成了中国较早的音乐机构。

春秋以来随着诸子百家的兴起，社会形态也开始发生变化，出现了“私学”现象，改变了“官学”一统天下的局面。除贵族们获得音乐教育外，民间的乐人、乐师、乐工也逐渐接受音乐教育，并形成这一时期的社会现象。

周礼的音乐机构与乐人体制一直影响到秦汉的太常，太常寺下属的太乐署与鼓吹署，它们也是以不同职能的礼仪乐为主要任务的宫廷音乐机构，这种特殊的职能是我国固有文化的一种体现，直到唐代俗乐机构内教坊的出现才一改中国音乐官僚制度的现状。关于教坊将在第二章第三节详述。

四、音乐体裁

早在西周时期就已出现了我国固有的音乐体裁，同乐器、乐律、乐谱与音乐制度一样构成古代音乐文化的整体。比较典型的例子是雅乐。周朝的雅乐是中国历史上的一个高潮。它与中国的宫廷文化一起，伴随着儒教文化延绵、滋生在中国的土地上。“雅乐”起源于我国春秋战国时期，该词初出于《论语》，该著阳货篇载：“恶郑声之乱雅乐也”，可见雅乐的出现是以排斥郑卫之音的俗乐为开始的，被普视为“雅正之乐”。雅乐尤指太古时祭祀巫术的一种歌舞，孔子尊称舜帝的古乐为“韶乐”，是一种基于儒教的礼乐思想，祭祀天地宗庙之乐。到了战国时期（公元前5—前3世纪）礼乐思想得到了更进一步的发展，雅乐的

^① 《周礼春官宗伯下》卷22，第787页，〔清〕阮元校刻，十三经注疏，中华书局出版，1980。

形式也日趋完善、定型。作为礼仪之乐,雅乐的基本用法主要是祭祀祖先的庙祭乐;祭祀天地山川之神的郊祀乐;仪礼飨宴的宴飨乐。可见仪礼之乐是其主要的任务。但是雅乐有其基本固定的演奏形式及存在方式。具体地说其演奏形态为堂上登歌、堂下乐悬、文武佾舞。以下分别作一解释:

首先是登歌,这是歌颂先帝及当朝皇帝为主题的颂歌。周朝所出现的“六代之乐”可谓最初的登歌内容,即黄帝的《云门大卷》、尧的《咸池》、舜的《大韶》、禹的《大夏》、商汤的《大濩》及周初的《大武》。这里除了周本朝的《大武》以外,其它的都是先帝之乐,为传说性的登歌内容。登歌到了汉代发生了巨大的变化。首先,周以后宫廷礼乐进入了礼崩乐坏时期,入汉以来宫廷乐舞大量的散佚,能恢复的只有舜的《大韶》与周的《大武》。由此,汉代首次出现了创作雅乐的新风。制作了本朝的新登歌。它们是《嘉至之乐》、《永至之乐》、《休成之乐》、《永安之乐》等宗庙祭奠之乐。^①

从汉至隋文帝一统天下的六七百年间,雅乐在战争纷乱、宫室动荡的年代里几乎丧失殆尽。隋高祖文帝命乐官郑译、牛弘、何妥等重新修订雅乐,最后确定黄钟一宫调雅乐。^②但是隋代历时三十八年,十分短暂。唐承隋制,展开了有史以来规模最大的雅乐。祖孝孙“斟酌南北,考以古音,作为大唐雅乐。”以十二律各顺其月,旋相为宫,于唐武德九年(626)创制大规模的雅乐,谓之“十二和乐”:《豫和》、《顺和》、《永和》、《肃和》、《太和》、《舒和》、《休和》、《政和》、《承和》、《昭和》、《雍和》、《寿和》。玄宗开元六年(718)又新增三和,《械和》、《丰和》、《宣和》,从而迎来了中国历史上雅乐的巅峰时期,史称“开元雅乐”。^③唐“十五和乐”的雅乐登歌为后世奉作典范,此后各代在形式上效仿其作。五代作“十二顺”(昭顺、宁顺、肃顺、感顺、治顺、忠顺、康顺、雍顺、温顺、礼顺、祿顺、福顺)。北宋作“十二安”(高安、静安、理安、嘉安、隆安、正安、和安、顺安、良安、永安、丰安、禧安)。乾德元年(963)大安、保安、庆安、咸安、崇安、广安、文安、普安等被正式选定。到了元代,太祖成吉思汗(1206—1228年在

① 参见《汉书》礼乐志第二,卷22。

② 参见《隋书》音乐中。

③ 参见《旧唐书》卷二十八,音乐一;《通典》卷一百四十二,乐二。

位)基本沿用前代西夏的雅乐。忽必烈(1260—1294年在位)时才创造了元代的新雅乐曲“十三成”(来成、开成、武成、文成、弼成、协成、明成、熙成、威成、肃成、嘉成、顺成、丰成)。明朝有“十二和”: (广和、中和、太和、肃和、凝和、寿和、豫和、熙和、雍和、安和、时和、永和)。清代有“二十五平”: (始平、景平、咸平、寿平、嘉平、雍平、熙平、太平、安平、佑平、中平、广平、时平、贞平、凝平、肃平、永平、景平、凝平、太平、清平、禧平、成平、开平、保平)等。历代雅乐登歌、乐章袭用前代的音乐形式而改造其内容,构成中国雅乐登歌的历史迹象。

雅乐除登歌外,有其固定的雅乐器,它们是悬挂在架子上的打击乐器,以钟、磬为主,在台下演奏,故被称为“堂下乐悬”。它相对于民间俗乐器,主要有:钟、磬、建鼓、敔、祝、搏拊、鼗、灵鼓、灵鼗、雷鼓、晋鼓、琴、箏、瑟、箫、笙、竽、篪等。雅乐器也随着时代的发展在淘汰中不断地吸收和变化。但是雅乐队是以编钟、编磬轩(悬)架乐为主干,按不同的等级由四面之架至一面之架,这一形式贯穿了几千年的历史。而钟(编钟)、磬(编磬)是雅乐的象征性乐器。图1-1-4是一幅雅乐乐悬图,为元代的《文献通考》中描绘唐代的乐悬之容。它由四面围起的乐器方阵组成,反映出一定的政治规则。即完整的四面之架

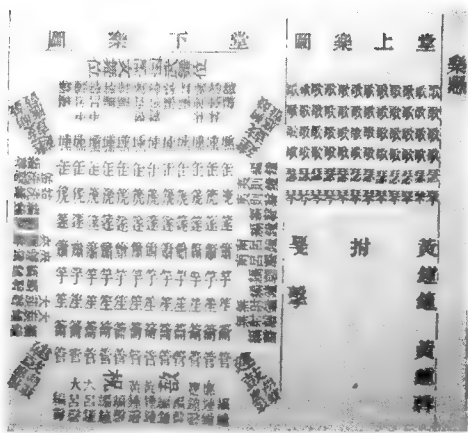


图1-1-4 雅乐乐悬图

(乐悬),为天子所用。其次还有为诸侯的三面之架;卿大夫的两面之架;士的一面之架。形成了一种明确的上下等级制度,用于公开演奏,不设私堂。雅乐的乐舞谓之“八佾之舞”,为方阵的乐舞。一佾八人,最高的形式为八佾。与乐悬相呼应,佾舞同样有着明确的等级规范。八佾只为天子所用,八佾,即 $8 \times 8 = 64$ 人的舞队;诸侯为六佾,即48人;卿大夫为四佾(32人);士为二佾(16人)。佾舞分文舞与武舞,舞蹈时各持不同的舞器。

文舞:左手拿籥(三孔笛);右手拿翟(雉鸡的羽毛)

武舞:左手拿干(矛);右手拿戚(盾)。文、武舞有着不同舞蹈形式的佾

舞。这种以歌、乐、舞一体化的礼仪乐舞于唐朝开始向着东亚诸国传播。从宫廷层面来看,雅乐从唐代规模性地传到日本;宋朝传到朝鲜;明代传到越南。

除雅乐外,早期的音乐体裁中还有诗经、楚辞以及一些地方民歌,它们都具有独立鲜明的艺术特征,展示出我国早期固有的音乐特色。

第二节 丝绸之路的开凿与国际化 音乐时代的到来

如果说汉前为我国固有的音乐文化发展成熟时期的话,那么,张骞的西征则开启了后来的丝绸之路,即从汉至隋唐的一千年间中国文化全面走向一个本土文化与外来文化大融合的国际化时期,音乐文化当然也不例外。这首先要从张骞的西征说起。西汉的张骞两次出使西域(前139—前126,前119)开凿了由长安至南亚、西亚、北非乃至欧洲的一条丝绸之路,丝绸之路的开启可以说从西汉至盛唐将近一千年之间源源不断地引进了以波斯和印度为主体的西域文化,从中国的音乐史来看西汉以来是我国从一个文化固有时代走向国际化时期的分水岭,在这千年之间,大量的外来乐器、乐律、音乐体裁以及乐人来到我国中原,与中国的固有文化形成了对峙、交融、吸收、消化等的历史变迁,八世纪的盛唐为其文化的高度结晶,大唐的宫廷的十部乐中除中国的两部(燕乐、清商乐)外,八部都是外来乐这一事实,鲜明地反映出唐朝是一个虚怀若谷、海纳百川的时代,并由此构筑起了丰富璀璨、厚重成熟的时代文化巨峰。这一高度成熟的大唐文化逐渐向着东亚诸国辐射,它以儒教为核心,佛教为文化载体对日本、朝鲜、越南等地域的传播,构成了东亚汉字文化圈。因此东亚诸国的音乐文化与中国古代以及丝绸之路文化有着密不可分的关联。丝绸之路从长安出发至西亚诸国的具体走向大致有三条路径。

它东面的起点是西汉的首都长安(今西安)或东汉的首都洛阳,经陇西或固原西行至金城(今兰州),然后通过河西走廊的武威、张掖、酒泉、敦煌四郡,出玉门关或阳关,穿过白龙堆到罗布泊地区的楼兰。汉代西域分南道北道,南

北两道的分岔点就在楼兰：

1) 北道西行,经渠犂(今库尔勒)、龟兹(今库车)、姑墨(今阿克苏)至疏勒(今喀什)。

2) 南道自鄯善(今若羌),经且末、精绝(今民丰尼雅遗址)、于阗(今和田)、皮山、莎车至疏勒。从疏勒西行,越葱岭(今帕米尔)至大宛(今费尔干纳)。由此西行可至大夏(在今阿富汗)、粟特(在今乌兹别克斯坦)、安息(今伊朗),最远到达大秦(罗马帝国东部)的犁靬(又作黎轩,在埃及的亚历山大城)。

3) 是从皮山西南行,越悬渡(今巴基斯坦达丽尔),经罽宾(今阿富汗喀布尔)、乌弋山离(今锡斯坦),西南行至条支(在今波斯湾头)。如果从罽宾向南行,至印度河口(今巴基斯坦的卡拉奇),转海路也可以到达波斯和罗马等地。这是自汉武帝时张骞两次出使西域以后形成的丝绸之路的基本干道。

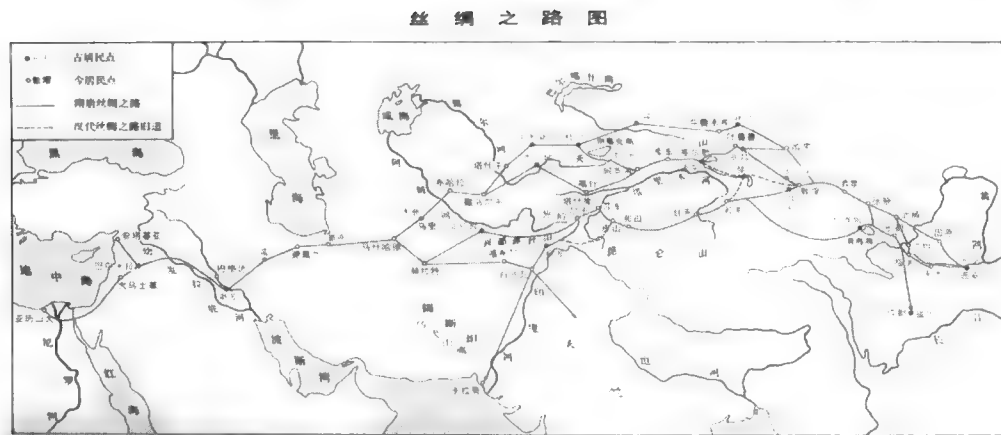


图 1-2-1 丝绸之路的路线图

丝绸之路的开凿对这一时期中国音乐文化的发展产生了极其重要的历史意义。尤其是引进的印度和波斯为主体的外来文化,极度地强化和发展了中国的自身文化。如果从中国看西域外来文化这一视角的话,丝绸之路的打开,由中国的汉朝经南北朝至隋唐时期,由波斯和印度两股文化传入中国,这两股不同的音乐文化进入中国后在我国新疆地区形成三股文化势力。印度文化主要囤积在天山北麓的龟兹(现库车地区)和高昌(今吐鲁番),而波斯文化主要停留于塔里木盆地的南缘——于阗(今和田)。这一格局经南北朝逐渐进入我国

中原。6世纪下半叶隋文帝杨坚结束了战乱,统一了大业,宫廷内首次建立了七部乐,融东西南北音乐文化于一体。这一形式至大唐得到了继承与发展,形成了宫廷乐中的十部伎。这十部乐中,除中国的两部(清商乐和燕乐)外,其余都是来自西域、东亚的朝鲜的多国乐。隋唐是我国历史上的一个开放时期,除十部伎乐外,当时来朝的外国乐中还有日本的倭国乐,朝鲜三国中的百济、新罗乐,渤海湾附近的渤海乐,越南中部的林邑乐,以及东南亚半岛的扶南、骠国乐等,形成一股以长安为核心的向心力。这是五世纪东罗马帝国解体后,第二个世界文化的高潮,即8世纪的唐朝文化。这种文化的高潮不单纯是多国乐十部伎,玄宗朝时期的左右教坊、梨园中的俳优杂技、歌舞百戏以及道调法曲等都是初唐内教坊产生以来又出现的一系列极其灿烂的艺术之花。这里,初唐内教坊的形成是中国历史上出现的第一个俗乐机构,她在宫廷中扮演了非常重要的历史角色。(后详述)

汉代以来出现了大量的地方民谣和各类俗乐。如吸取楚辞的因素与江南一带的民间俗乐相结合所形成的相和歌、北方的鼓吹乐(其中含军乐及卤簿乐)及以歌唱为主的短箫铙歌,这些均属宫廷俗乐。这里值得注意的是西汉张骞的西征从西域带来了胡曲《摩诃兜勒》,汉乐官李延年将其作新声二十八解,即二十八段音乐^①,成了记载中最初由西域输入之乐。汉民族与北方骑马民族的交流迎来了两股文化势力,其一,是中国西北部的北狄乐,乐器中主要以胡笳、胡角为主的一些胡乐器。它们对后来中国音乐的影响并不是很大。其二是来自远方的波斯(今伊朗)、印度为主的西域乐,经犍陀罗进入我国新疆地区,乐器以琵琶、箜篌、箏箏为主,对后来的中国宫廷乐产生了巨大的影响。但这一时期后者西域乐的传入只是刚刚开始,他们使用的乐器至两晋逐渐成为中国的主要俗乐器,并发挥了重要的历史作用。

三国、两晋时期直接继承了汉的宫廷乐,除了雅乐的形式得到了进一步的整理外,出现于民间的清商乐是一大亮点,为后来我国宫廷俗乐得以展示争得

① 《晋书·乐志》:“张博望入西域,传其法于西京。惟得摩诃兜勒一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解。乘輿以为武乐。……”

了重要的一席之地。另外,琴乐的发展是这一时期我国古代音乐史中的一大高潮。琴的产生历史十分悠久,可以追溯到遥远的传说时期,春秋及先秦时期的琴已经在知识分子阶层得到了展开。汉朝以来琴逐渐确立了七弦十三徽的形制,演奏上已经出现了诸如攫、援、摽、拂等较为复杂的技巧。^①同时,古琴清静雅致的音色以及刚柔并蓄、内敛深厚的气质广受知识阶层士的青睐。汉以来的司马相如、刘向、桓谭、蔡邕、蔡琰;魏晋时期嵇康、阮籍等士大夫琴家名手辈出,琴的意境深邃,成为人琴交语的玩物。汉以来基本完成了七弦十三徽的形制,并出现了成熟的古琴曲《广陵散》,它是一部器乐大曲,音乐的形式逐渐趋于完整并走向复杂化。至6世纪梁朝丘明所传的琴谱《碣石调·幽兰》,是我国出现最早的文字谱,其中在徽位上大量泛音的运用标志着纯律已经走向一个成熟的阶段。

这里除了中国固有的乐器外,汉朝以来在与西域的交往中出现的琵琶和箜篌两件乐器同样值得注目。由波斯经犍陀罗进入我国西域地区的梨型四弦曲项琵琶(Barbat)其主要足迹存见于我国新疆地区的天山南麓,尤其是于阗(今和田地区)。另外,至少在3世纪半印度佛教文化已经越过天山屏障进入我国,特别是对天山北麓以龟兹(现库车)为中心的的地区产生影响。在波斯、印度胡乐刚刚开始进入我国之际,吕光、沮渠蒙逊占据了河西的凉州(今甘肃武威),后来就成为西域的龟兹伎,而这一地区的音乐与清商乐相融合,形成了胡、汉乐的交融,它们成了后来的西凉伎。从乐器来看,中国的弦鼗与四弦琵琶的融合构成了秦汉子、秦琵琶,胡、俗(汉)乐的融合在西凉乐这一体裁中表现得十分鲜明,也显示出这一时期的文化特征。

5世纪以来的南北朝是我国历史上胡乐大规模地由西域向中原东渐的一个重要时期,也是西域音乐中最为繁盛的一个阶段。这里主要指从5世纪至7世纪由波斯经犍陀罗及我国新疆南部的于阗地区所留下的痕迹。然而,这一时期影响最为深刻的是由印度传来的音乐,它们更多地吸收了笈多王朝成熟的佛教文化,大规模地向西域挺进。它们主要囤积在天山北麓的龟兹。这股文化势

^① 参见刘安撰《淮南鸿烈》卷十九《修务训》。

力进入中国后又带着犍陀罗及波斯文化成分,与当地中国文化浑然一体,构成这一地区最具影响力的吐火罗文化。

毫无疑问在西域音乐的主流吐火罗文化中,全盛时期的印度佛教音乐是其中枢。前述由波斯传入西域的四弦琵琶以及起源于古代亚述(Assyria)经苏珊朝(Sassan)的波斯和犍陀罗传入中国的箜篌,^①印度系的弓形箜篌(中国的文献中称凤首箜篌)以及五弦直项琵琶也随着东渐的主流传入中原。在西域音乐中龟兹乐是最具领先地位的一国之乐。它在众多的西域乐中独具风采、鹤立鸡群。而在我国疆域最南端的丝绸之路古都——疏勒(今喀什地区),是西方进入我国新疆地区的前沿重镇,其音乐风格同样也是具有鲜明的印度乐风采。^②而天竺乐显然是直接来自于印度的。天竺是印度的古称,汉朝时还被称作“身毒”都是古波斯语 hinduka 或 hindukh 的音译。关于天竺伎的乐器在《隋书》音乐下载:

凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种,为一部。

它们到了唐代除了不用都昙鼓外,还增加了羯鼓、箏箏和横笛等典型的印度色彩乐器。^③

除了直接受印度佛教影响的上述诸乐伎外,在帕米尔高原以西地区的西戎诸国在保持本地的文化要素的同时,也受到印度佛教的影响。其中中亚地区传来的康国乐和安国乐是两支重要的乐伎。康国,在现今的乌兹别克斯坦共和国撒马尔罕一带。该乐伎起自6世纪,北周武帝(561—578年在位)聘北狄为皇后时获得西戎之乐。^④安国,为现今乌兹别克斯坦共和国布哈拉一带,乐器中

① 参见岸边成雄《箜篌的渊源》载《唐代的乐器》,[日]音乐之友社,1968。

② 据《通典》乐六的西戎五国中疏勒乐条称,其乐器用:“竖箜篌、琵琶、五弦琵琶、横笛、箫、箏箏、答蜡鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓”。这些乐器主要部分都是从印度传来的,与龟兹乐的乐器相比只是存在毛员鼓与贝的出入。

③ 参见《通典》乐六的南蛮中天竺条。

④ 参见《隋书》音乐志下,康国乐条。

有五弦、箜篌、箏、铜拔等十数种,具有较浓的印度色彩。除此以外这一时期还有突厥、悦般等地的乐伎从北魏至隋前相继进入中原,但是实际上后来它们对中国的宫廷乐并未产生很深的影响力。

南北朝以来除上述来自西域系统的乐伎外,还有东夷、南蛮和北狄等各路音乐支流向着中原挺进。东夷的朝鲜半岛三国乐:百济、高丽、新罗,还有日本的倭国乐。南蛮有柬埔寨的扶南、越南中部的林邑等。北狄乐中有鲜卑、吐谷浑等。各地的音乐都带着各自鲜明的文化特征。西域乐伎主要受印度和波斯的影响;南蛮乐可以看作是印度乐的衍生;朝鲜三国乐受中国古代音乐影响深刻;而北狄乐,汉魏以来以骑马乐为主,代表性的乐器为胡笳、胡角。综上所述,在四夷乐中影响最为突出的应数西域乐伎。

汉魏以来以西域乐为中心的胡乐的东渐对中国固有的传统音乐形成极大的冲击。南北朝以来兵家雄起、战争频发、宫廷王朝屡屡更迭。又汉朝以来百戏的来朝,乐府民歌、相和歌以及大量的民间歌舞的崛起等大大地冲击了宫廷雅乐,这股势力已经远远超出春秋以来“郑卫之音”的力量。雅乐从晋末之后几乎濒临灭绝,而胡俗乐卷起的波澜已成了压倒性的优势,尤其是胡乐受到宫廷的宠爱逐渐转化为宫廷音乐中的主要角色。

隋统一了大业,结束了长时期以来纷争动乱的政治格局,文帝为了一统天下、威示全民,建国后形成了高度的中央集权之后,便迅速着手进行雅乐的复苏与重建。由郑译、牛弘、何妥等制定音律,新建登歌、乐悬及文武佾舞,重新修订了雅乐。开皇的雅乐出现了黄钟一宫调的新局面,但胡乐的大量流入成了一股不可抗争的势力。炀帝即位后胡乐又得到了进一步的宠用,西域乐的来朝、胡乐人白明达等创作的大量胡乐曲备受宫廷重用、苏祇婆五旦七调在宫中的采用等,使胡风新曲一度盛行于宫中。文帝开皇的初期制定了七部伎,至炀帝大业中又增康国伎和疏勒伎,构成了宫廷前所未有的燕乐盛会。隋大业中燕乐九部伎的形成使得南北朝以来胡乐流入的混乱状况得以整顿和梳理。各伎中的乐器、乐曲、舞曲、乐工人数、舞乐人数、服装等都得到了明确的规定。七部伎、九部伎的确立在宫廷中开始鲜明地划分了雅、俗、胡的关系,形成了三乐鼎立的文化构架。

在中国音乐史上,隋朝的统一大业结束了汉以来战争纷乱的格局,意义重

大。俗乐、民间乐舞被引进宫廷,重要的是对由汉以来不断涌入中原的胡乐进行了梳理与整合,使其成为极其重要的宫廷燕乐(胡、俗乐)系统。隋朝以来宫中出现了三乐鼎立的局面。但隋朝的历史短暂,38年的执政无法使其得到更为深入的展开。如果将其置于三百年的唐代一统而视的话,那么隋朝可谓这一时期的前序,在形式或规模上实际的展开和发展是在唐朝。首先,唐朝继承了由隋宫廷沿留下来的雅、俗、胡三乐鼎足的格局,并对其作进一步的展开。不仅如此,这一时期由汉以来主要从西域传来的百戏得到了极度的发展,宫廷宴飨雅乐也出现了新的内容,同时军乐的规模一度得到了新的开拓。宫廷音乐出现了极为丰富多样化的体裁样式。

实际上,汉以来至隋唐的近一千年中俗、胡两乐的兴盛与发展十分明显,也是影响最大的乐种。至初唐九部伎中我国固有俗乐只存清乐一伎。最初为清商三乐,谓汉朝旧乐。南北朝时始记于册。但陈、梁至隋,因战争濒发所存甚少,唐则天武后时犹存63曲。其中歌词之曲仅有《白雪》、《巴渝》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》等32曲。^①清乐是我国固有的俗乐,汉魏以来在两股势力的冲击下显得微弱不堪。其理由大致有两点:其一,是因为以西域为主的胡乐的大肆来朝。其二,由于清乐是以艺术性及娱乐性为根本,性质上与以仪式化的雅乐为主导的儒家思想所不容。不受宫廷欢迎、微弱的生存为其客观的因素。俗乐后来逐步与胡乐、礼仪乐相交融,吸收它们的因素。隋九部乐被列为一伎,唐十部乐得以续用。太宗贞观十四年(640)协律郎张文收所作《景云河清歌》,成为十部伎的第一部——燕乐伎。燕乐与初唐的三大乐舞,即七德武(秦王破阵乐)、九功舞(庆善乐)和上元乐齐相并列,为歌颂太宗及高宗文武功绩的一种燕飨雅乐。燕乐、清乐吸收了胡、雅乐的因素,^②尤其是燕乐最终作为礼仪乐的最初一部被收入十部伎。这里还体现在燕飨礼乐的九部乐最后一伎——文康伎。文康伎替代隋初七部伎的礼毕伎构成九部伎,作为全部结束时的最后一乐来演奏的。表示礼仪乐的终

① 参见《通典》卷一百六十四,乐六,清乐的条。

② 中国的清乐伎中使用的乐器,除俗乐器琴、瑟、筑、箏、笙、箫等外,混有五弦、琵琶、箜篌、箏篥、铜鼓等胡乐器,同时还使用了钟、磬各一架的雅、俗、胡融于一体的乐队形式。同样,燕乐在运用了许多胡、俗乐器外,还使用了玉磬和方响等仪式性乐器。

止。相对于此,燕乐则是十部乐的开始之礼仪,也是燕飨雅乐的代表,后来被置于坐立二部伎中坐部伎的第一部,可视为“诸乐之首”。

汉魏以来,毋庸置疑胡乐的影响最大,是一股十分强势的文化力量,可以说是唐代高峰文化的中干。贞观中,太宗收服高昌并将其列入十部乐的最后一伎。这样胡乐就在初唐九部乐的西域五伎(天竺伎、安国伎、康国伎、龟兹伎、疏勒伎)中又增加了一伎,成为中唐十部乐中影响最大的一股势力。西域胡乐在宫廷中之所以如此强势,与胡乐人的大量入朝并得到朝中要人的赏识有着密切的关系。尤其是龟兹伎及龟兹乐人在宫中大受欢迎,给王公贵人带来极大的新鲜感。同时众多胡乐人的管弦技法受到宫廷的认可和赞叹。^① 龟兹乐人白明达所作的诸多宫廷乐不仅胡风浓郁且在宫廷中广受欢迎,影响巨大。白明达是历经北周、隋、唐三代,深受宫廷器重的乐人。初唐受高宗之命作大曲《春莺啭》,该曲在宫中影响颇大,后被编入软舞之列,直至玄宗朝兴盛不衰,在唐代的诗文中也被广泛称颂。同时《春莺啭》的曲目也随遣唐使被带入日本,对日本音乐产生很大的影响。在日本

的雅乐中作为左方的唐乐舞被使用至今,舞者为4至6人,壹越调。在10世纪初所辑的日本横笛谱《南宮横笛谱》(贞保亲王编)、10世纪中叶完成的《长秋卿横笛谱》(源博雅编)以及12世纪的琵琶谱《三五要录》(藤原师长撰)等乐谱集中都载有《春

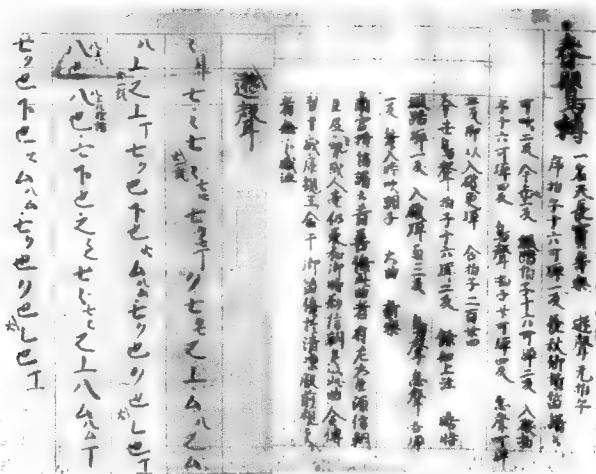


图1-2-2 《三五要录》中的《春莺啭》

① 《隋书》音乐志龟兹乐集载:“至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等,凡三部。开皇中,其器大盛于闾阎。是由曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等,皆妙绝管弦,新声奇变,朝改暮易,持其音技,估炫公王之间,举时争相慕尚。……令乐正白明达造新声,创万岁月、藏钩乐、七夕相逢乐、投壶乐、无席同心誓、玉女行觞、神仙留客、掷砖续命、斗鸡子、斗百草、泛龙舟、还旧宫、长乐花及十二时等曲,掩抑摧藏,哀音断绝。帝乐之无已。”

莺啭》一曲。该曲由“游声”、“序”、“飒踏”、“入破”、“鸟声”、“急声”等多段结构组成,^①还鲜明地保持着唐大曲的散序、中序、入破的三段体大曲的结构。

从南北朝胡乐人的来朝逐渐形成势力,北魏时期的龟兹琵琶乐人曹婆罗门为世家乐人,其孙子曹妙达是北魏、隋、唐三代深得皇室恩宠的乐人。这一时期朝廷中胡人众多,有名的除以上提到的龟兹乐人曹婆罗门为代表的曹氏一族外,还有来自安国的乐人安马驹等的,以及康国乐人、米国乐人、疏勒乐人、天竺等大量的胡乐人带来了各方之音,大大地丰富了大唐宫廷的音乐文化,使其具有鲜明的国际化色彩。

丝绸之路开通以来的七百多年,就整体而言已将中国音乐文化割据出鲜明的势态,中国固有的音乐文化受到强力的冲击,胡乐虽然占据的仅是一席之地,但是其影响之大远超中国的雅、俗之乐。雅乐是隋代才开始复兴的乐种,至唐虽然成就了中国音乐史上空前的规模,但它毕竟是礼仪之乐,其音乐的性格及受众面有着很大的限制。这一时期的俗乐是最具影响力的文化品种。在唐的十部伎中中国的俗乐却只占二部,其规模无法与胡乐相比。更重要的是到了中唐雅、俗、胡三乐鼎立的格局走向融合。俗乐中的第一伎燕乐开始运用了玉磬、方响,实际上与中国乐相关的清商乐、西凉乐都使用了钟、磬乐器,即使用了雅乐的象征性乐器的做法已经突破了俗乐的底线。同时,俗乐中开始运用胡乐器;而胡乐中也混用俗乐器。进而坐立二部伎的演奏形式的出现标志着雅乐中的堂上登歌、堂下乐悬被完全吸收与运用。雅、俗、胡三乐融合呈现出中国音乐文化的一个大一统的高潮。唐代的胡、俗乐的融合形成了一种新俗乐,它是唐朝音乐文化的全盛时期。实际上在唐代十部伎以外,还有许多因系统不全、文化性格不鲜明等原因没有被列入伎乐之内的多国来朝之乐。在隋、唐音乐志中至少可罗列如下:

东夷:百济、新罗、倭国(日本)

南蛮:林邑(现越南中部)、扶南(柬埔寨)、骠国(缅甸)

北狄:鲜卑、吐谷浑、部落稽

它们尽管没有被列入十部伎之列,却都能在唐朝的宫廷中见到它们的身影。

^① 图1-2-2引自《三五要录》卷四中的《春莺啭》。

唐代在文化方面所表现出来的虚怀若谷、海纳百川的大国风范由此可见一斑。

第三节 胡乐的贡献与大唐文化的形成

如上所述,在亚洲乃至世界的版图上,当时的中国受到东南西北各方诸国的朝圣,构成了一个大唐帝国的文化势态,具有鲜明、浓郁的国际化色彩。无疑,初唐十部伎的完成使大唐宫廷乐走向一个新的顶点。

唐代的燕乐是宫廷乐中的核心,初唐后燕乐中的胡俗乐开始逐渐交融,中国的俗乐受到以龟兹为主要势力的西域乐的巨大影响。显然唐代宫廷燕乐的势力范围得到了相当的扩大,胡俗乐的融合具体的表现为乐器的交叉使用,如前所述十部乐的第一伎燕乐为中国的俗乐,但该乐伎中使用了许多胡乐器。同样在高丽乐、龟兹乐中使用了俗乐器笙、笛和箫;在安国乐、疏勒乐中使用了笛和箫;在康国乐中使用了笛;在高昌乐中使用了箫和笙。^① 胡、俗乐的交叉相融形成的宫廷燕乐很具活力并汇成了一股强大的势力。这种燕乐不仅仅停留在都具有相同的俗乐性格,它的触角还向着礼仪乐伸进。坐、立二部伎的上演形式是吸收了雅乐的演奏形式。也就是说在胡俗乐合流的同时,即便是相距遥远的礼仪雅乐也成了俗乐汲取养料的对象,使这三乐全面走向融合,由此也使燕乐在大唐的宫廷乐中具有无可比拟的地位和突出的影响力。唐的燕乐是由胡、俗两乐组成,而胡乐却占据着重要的比例。如上所述除十部伎外还有百济、新罗、倭国、林邑、扶南、骠国、鲜卑、吐谷浑、部落稽等登场于唐的宫廷舞台。而实际上胡乐的概念得到了极度地扩大和延伸,从先前专指来自西域之乐转而泛指所有的外来乐。可见胡乐对唐宫廷燕乐的贡献是不可估量的。

此外,唐的燕乐能得到如此发展,并成为唐代宫廷乐的主流文化,与培养、教习俗乐人才的教育机构——教坊有着深刻的关系。初唐武德年间在宫苑的禁中设立了内教坊,由此形成了我国第一个俗乐机构,它成为唐代宫廷燕乐走

^① 参见《隋书》音乐志、《通典》乐典、《旧唐书》音乐志、《新唐书》礼乐志中有关十部乐的记载。

向成熟、推向繁盛的一个重要的基础。内教坊的俗乐内容除中国固有的俗乐外,外来的胡乐、散乐、俳优、杂技都是其重要的部分。

唐的内教坊是初唐高祖设立的俗乐机构。这是中国历史上首次建立的俗乐机构。我国宫廷音乐机构属太常寺管辖,唐的太常寺管辖的十二个署中与音乐相关的为太乐与鼓吹两署。它们是礼乐机构,专管雅乐、宫内礼仪(太乐署);皇帝出迎、卤簿乐、仪仗乐(鼓吹署)。高祖建国不久便在首都长安都的宫廷禁中设置了内教坊。它是承接了隋以来“坊”的乐工制度所建立的。唐人崔令钦在其《教坊记》中详细地记述了教坊中乐人的制度,将教坊乐人分为四等人,根据等次待遇不一。其中待遇最优者为“内人、前头人”,其受宠者“给第宅、赐无异、四季给米”;第二等者谓之“宫人”,她们是宫廷歌舞者的主力,但容貌、学艺能力均逊色于内人。她们身居云韶寺,与内人的待遇有较明显的区别。第三等人为演奏家,称之为“搥弹家”,她们来自平民,以容貌优异者选入,专门教习、演出琵琶、箜篌、箏等弹拨乐器。因直接用手指弹奏,故有“搥弹家”之称。最末等叫“杂妇女”,她们是内教坊中的打杂人员,非职业演员,当内人接受赐食时,楼下两院的杂妇女便充当内人的角色,上台歌唱。^①

这里的内教坊,除女性乐人外,还有汉代以来的百戏,它在内教坊中具有重要作用。这种以俳优、杂技为中心的走钢丝、滚丁板、吞刀吐火、鱼龙蔓延之伎从南北朝以来逐渐向着中原挺进。隋唐以来便形成了宫廷乐中的一股重要势力。《教坊记》中载有“爬杆家、跟斗家”便是百戏、散乐的成分。敦煌莫高窟第156窟北侧有一幅出行图,题名为《宋国河北郡太夫人宋氏出行图》,该图描绘了盛唐八世纪中叶,河北郡夫人宋氏出行时的热闹场面。车架前,一力士头顶高杆,杆上横木左右爬杆者表演着惊险的动作,同时四名女乐舞人在拍板、腰鼓、鸡娄鼓、笙、横笛、琵琶等乐队的伴奏下,身着花衣、舞动长袖,婆婆起舞,缭绕迷人。中唐时期百戏、散乐、女乐的乐舞表演一览无遗。上述的乐舞图中我

① 崔令钦《教坊记》载:“凡楼下两院进杂妇女,上必召内人姊妹入内赐食,因谓之曰:‘今日娘子不须唱歌,且绕姊妹并两院妇女。’于是内妓与两院歌人更代上舞台唱歌。”

们还看到了很多胡乐的因素,如女乐人们演奏的箏箏、横笛、鸡娄鼓、琵琶、腰鼓等都是汉以来经南北朝大量地由西域来朝的胡乐人引入的宫廷之器。另外教坊中除胡乐、百戏杂技之乐外,大量的歌舞大曲是其主要内容。《教坊记》中记录有唐代乐曲 325 首。其中包括唐代俗乐的杂曲、诗体辞曲以及大曲的曲名等。唐大曲是集歌、舞、乐于一体的歌舞样式,《教坊记》中记录的大曲有《霓裳羽衣舞》、《玉树后庭花》、《绿腰》、《泛龙舟》、《甘州》、《伊州》等近 50 首。唐大曲的样式最早可追溯到魏晋时期,相和歌的形式是其雏形。唐大曲的结构为“散序”(无拍、无歌)、“中序”(入拍,以歌为主)和“破”(歌舞并作,以舞为主)。这种表演样式已经达到三段体的成熟、高级阶段。内容上综合了胡乐、俗乐的成份,体裁形式上构成了由相和大曲、清商大曲以来又一大规模的展开,走向一个新的成熟高度。

中唐玄宗朝的教坊及梨园的成立预示着唐代宫廷音乐文化迎来了最高潮。从武德的内教坊至一百年后玄宗的左右教坊迈出了重要的一步。同时,内教坊的发展、演化也与太常寺下属的多重机构与体裁、内容,如开元雅乐、十部伎、坐、立二部伎及太常四部乐等构成有一个多元而又丰满的大唐音乐实体。尤其是教坊、梨园中纯艺术活动的展开对中唐宫廷文化增添了极其丰富的色彩。这里还有一个值得注意的现象,在胡、俗乐合流的契机下,天宝开元年间出现了胡部新声与道调法曲融合的现象,这是中唐以来对外来音乐进行一次全面性的汉化的标志。对此在第二章中将作详论。

显然,唐代音乐的形成与胡乐的贡献有着不可分割的联系,胡乐对中国音乐文化带来的冲击同样也是深刻的,具体体现在乐谱、乐器、乐人、音乐理论的诸多方面。如果除去乐器、乐律的影响,中国乐谱体系的形成,并对此后东亚的记谱法的发展产生深刻的影响也与胡乐的传入有着密切关系。如前所述,中国早期的鼓乐谱与古琴谱可以说是中国固有的早期乐谱。但是,到了唐代迎来了俗乐器谱的成熟、开花时期。它以胡乐器的琵琶、横笛、箏箏谱等为先导,我国的箏谱、笙谱也相继出现,书写了东亚音乐文化的辉煌的一页。

一、中国乐谱的新时代

琵琶是件外来乐器,来自于波斯和印度,其中来自于波斯的是四弦曲项琵琶,而来自于印度的是五弦直项琵琶。此外还有阮咸,它是吸收了四弦曲项琵琶

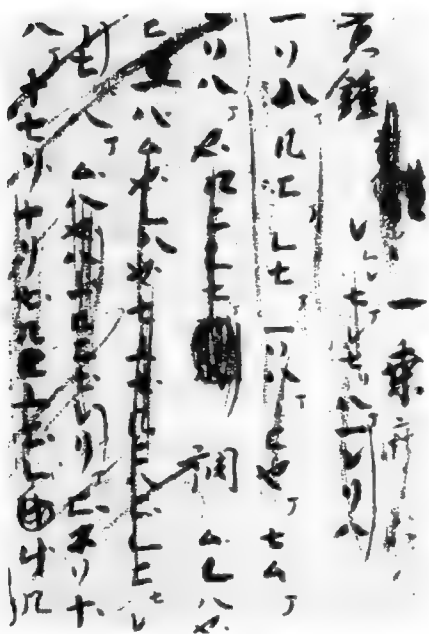


图1-3-1 天平琵琶谱《番假崇》

后演变而来的。^① 琵琶是在汉代张骞西征后由西域传入我国的。琵琶谱的出现是在中国的隋唐时期。目前发现最早的琵琶谱是藏于日本正仓院的天平琵琶谱《番假崇》(747)(见图1-3-1),这是一份抄写在经文纸账单背面的琵琶谱断片,一共只有六行文字所组成。乐谱的右上角记有“黄钟”(即黄钟)的字样,当时虽然能断其为乐谱,但不明其为琵琶谱。上一世纪初我国甘肃省敦煌县的敦煌千佛洞内发现了藏经洞内的经文,其中法国汉学家 Pelliot (伯希和)在1905年带回法国的经文中有一组琵琶谱,共25曲,被编号为P. 3808。现藏于法国国家图书馆。

这份我国的敦煌琵琶谱为五代长兴四年(933)的琵琶谱。因为这份琵琶谱的谱字符号、记谱样式都与上述天平琵琶谱一致,所以被确认为一个系统的乐谱,由此可推断至少在中唐我国就已经出现完整的琵琶记谱法了。

1. 敦煌琵琶谱

在敦煌莫高窟藏经洞内发现的我国10世纪初的琵琶谱是一幅纸本墨写的卷子,记有较为完整的25首乐曲。从谱面上看有三种不同的抄写笔迹。可以断定这份琵琶谱是在不同的时间、由不同的抄写者完成的。因此敦煌琵琶谱被

^① 参见赵维平《丝绸之路上的琵琶乐器史》,载《中国音乐学》,2003年第四期。

列为三群不同的乐谱。它们分别是：

第一群 10 曲：《……品弄》、《……弄》、《倾杯乐》、《又慢曲子》、《又曲子》、《急曲子》、《又曲子》、《又慢曲子》、《急曲子》、《又慢曲子》。

第二群 10 曲：《佚名》、《倾杯乐》、《又慢曲子西江月》、《又慢曲子》、《慢曲子心事子》、《又慢曲子伊州》、《又急曲子》、《水鼓子》、《急胡相问》、《长沙女引》。

第三群 5 曲：《佚名》、《撒金沙》、《营富》、《伊州》、《水鼓子》。

在上述三群 25 曲敦煌琵琶谱中我们看到了许多曲目是重复的,甚至被多次重复。对于这种现象学者们持有不同的看法,任半塘先生认为它们之间为中心曲目与附随曲的关系,而日本学者林谦三却认为它们之间为同曲异调^①。通过现代译谱可以断定同曲异调的判断是正确的。

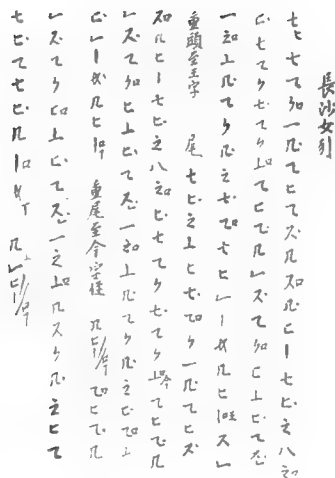


图 1-3-2 敦煌琵琶谱第二群
《长沙女引》

2. 琵琶谱的谱字及其音位

在敦煌琵琶谱的三群 25 首曲子中共出现了 20 个谱字符号,而天平琵琶谱的残曲《番假崇》中则出现 14 个谱字。两者的谱字符号基本一致,为一个系统的乐谱。这 20 个谱字正好用于四弦四个项位的琵琶上,即四弦四项 16 个音。其次再加上空弦 4 个音,共 20 个谱字音符。敦煌谱的这 20 个谱字与日本现行雅乐中乐琵琶的谱字数正好相同,所用谱字符号也基本相似,为了便于理解将两种谱列述如下:

敦煌琵琶谱：一エ几フ リムス十 コレク七 ヒて之上 ハムヤ
现行日本乐琵琶谱：一エ几フ 斗し下十 ココク七 ヒて乙上 ハム也

^① 见林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》,上海音乐出版社,1957年,第37页。

可见它们之间除少数字符外,基本相同。但是字符相似,意义并不完全一致。

3. 五弦琵琶谱

五弦直项琵琶起源于印度,两晋时期由中亚地区传入我国,主要经天山北

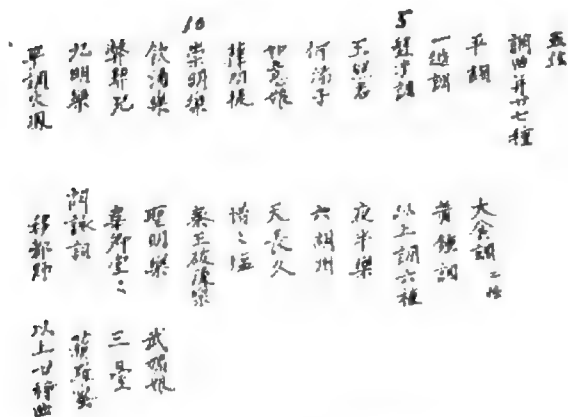


图 1-3-3 五弦谱的目录

麓进入中原,在隋唐的宫廷中具有重要的影响。在唐的燕乐十部乐中除清商乐、康国乐以外,燕乐伎、西凉伎、天竺伎、高丽伎、安国伎、疏勒伎、龟兹伎以及高昌伎的八部乐中都使用五弦琵琶。^①从上述四弦琵琶的乐谱来观察,不难发现五弦在唐朝也

同样使用乐谱。五弦琵琶作

为一种乐器,在中国没有得到继承和发展,同样通过遣唐使传到日本后也没有得到传承。现在留存于日本正仓院的螺钿紫檀五弦琵琶是目前世界上唯一的一面唐传五弦直项琵琶,有着重要的史料价值。关于唐的五弦琵琶乐谱在中国已经失传,但现藏于日本京都阳明文库的一份五弦谱是平安中期所传的长卷孤本。该谱宽九寸三分,长三丈余尺,为日本近卫家的一份传世逸品。该谱的扉页上写着“五弦琴谱”的名称,这个名称的出现被断定为一个人不知内容的后人所加,在卷子谱的目录前写有“五弦”,即五弦琵琶谱之意。从谱字以及内容上来判断亦与四弦琵琶谱相符,因此定论为五弦琵琶谱是可信的。

在这份五弦琵琶谱的曲目中显示了一些重要的信息。尤其是在乐曲《夜半乐》的末尾记有“丑年润十一月二十九(773)石大娘”的字迹。从谱字来看完全与唐谱式一致,因此可以判断这份乐谱是大约在 8 世纪中下叶的盛唐时期传入日本

① 清商乐是我国固有之乐,不用外来乐器可以理解。而康国乐只是一个记载的问题。因为康国人康昆仑是一个在唐贞元初年十分活跃的琵琶演奏家,他将西凉所献《凉州》大曲用琵琶在黄钟宫调上演奏而盛传为《凉州宫调》。参见《新唐书》卷二十二,礼乐 12。

的五弦谱。卷谱的末尾记有“承和 9 年(842)三月十一日书之”的字样。但是这行记录的笔迹与谱内的字迹相异,证明为后人的添加之笔。

从这卷唐传日本的五弦琵琶谱所记载的内容来看,调名共有六种;曲名二十二曲。它们的关系可以归纳如下:

壹越调：《九明乐》、《胡咏词》、《苏罗蜜》

大食调:《王昭君》、《如意娘》、《秦王破阵乐》、《饮酒乐》、《圣明乐》

平调：《夜半乐》、《河满子》、《六胡州》、《天长久》、《薛问提》、《惜惜盐》、《三台》、《上元乐》、《武媚娘》、《平调火凤》、《移都师》

黄钟调：《弊契儿》

盘涉调：《崇明乐》

黄钟角调：《韦卿堂堂》

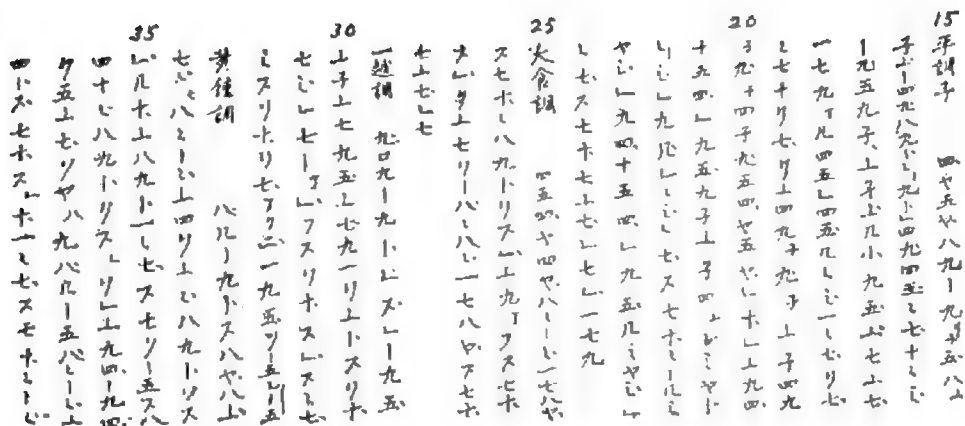


图 1-3-4 五弦琵琶谱的调名与乐谱

上述这些曲目基本都是我国盛唐时期流行的调名和乐曲名。

五弦琵琶为五弦五柱,它的谱字与四弦琵琶相比多出一柱一弦,共为 30 个谱字。但是从五弦谱中我们看到只有 27 个谱字,其中的 20 个谱字与四弦琵琶谱基本一致。可将两种谱字对照如下:

琵琶谱：一エ儿フ リムス十 コレクセ ヒて之レ上 ハムヤ

五弦谱：一エ儿フ リムス十 コレクセ ヒて之レ上 ハムヤ 子九中口四五 小

也就是说从“ヤ”以后的七个谱字是四弦琵琶中没有出现过的，但是五弦五柱包括散音四声有 30 个谱字。那么这 27 个谱字作如何解释呢？对此，唐代的陈游在其《乐苑》中对五弦琵琶谱字有过以下的记述：

五弦……五弦四隔，孤柱一，合散声五，隔声二十，柱声一，总二十六声，随调应律。

也就是说五弦琵琶实际上应该是 26 个谱字音位，它的发声是：

- 1) 散声，开放弦为五声；
- 2) 隔四声为 20 个字；
- 3) 柱声，即孤柱声一，共 26 个谱字音位。

这一文献上的记载与实际上正仓院所留存下来的五弦五柱琵琶加上散音五声的 30 个谱字音位有着明显的不同。如何作出合理的解释，关键在于琵琶的柱子。实际上，正仓院的五弦琵琶于明治年间曾经作过修整，琵琶中的五个柱都得到过修缮，至今留有原来衔接上的痕迹。^① 五柱中本来的孤柱（也可以说五弦中专用的小柱）被错误地改制为大柱了。因此我们看到的是今天正仓院螺钿紫檀琵琶的柱制。^②

琵琶谱传到日本后，由日本人模仿唐乐风格，按上述的琵琶谱字进行创作的乐谱还有宫本亲王的南宫琵琶谱（日本宫内厅藏，838 年）、藤原师长的《三五要录》（藏于日本上野学园，作于 12 世纪）。

① 见林谦三《东亚乐器考》290 页，人民音乐出版社，1996；《正仓院的乐器》[日]，正仓院事务所编，1967，第 48 页。

② 关于 27 个谱字如何在 26 个音位上实施，参见赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》中第四章，上海音乐学院出版社，2004。

4. 箏谱

“箏”是在我国历史上很早就出现的一件乐器,在周朝出现的八音分类中被归入丝类。箏的形制有个发展过程,早期的箏弦数不一,形制也不很清楚,至汉代箏已有五弦之身了,汉·应劭在其《风俗通·声音·箏》中记载:

箏,五弦筑身也。今并凉二州箏形如瑟,不知谁所改作也。或曰秦蒙恬所造。

这里明言当时为五弦之箏,后汉的并、凉二州的箏形如瑟,猜测为秦的蒙恬所制。而箏的弦数约在汉末魏晋时开始出现十二弦了。晋傅玄的《箏赋序》道:

今观其器,上圆似天,下平似地,中空准六合,弦柱十二拟十二月。

具体地描绘了箏这件乐器形状,即上圆下平,十二弦对十二月的情形。晋贾彬的箏赋中又云:

设弦十二太簇数也,引柱参差招摇布也。

由此可见我国汉魏时期箏在形制上已逐步明确,十二弦十二柱的构造已趋于稳定,这一时期的箏已达到了一个成熟的阶段。而这一系统的箏于南朝作为清乐箏直接传承至唐朝。箏的弦数到了北朝的末期又增加了一根弦,形成了十三弦箏这一成熟、完整的结构。《隋书·音乐志》载:“箏十三弦,所谓秦声,蒙恬所作也。”《旧唐书》卷29,音乐志也载道:“杂乐箏并十有二弦,他乐皆十有三弦。”隋唐时期已经逐渐从十二弦过渡到十三弦箏了。

十三弦箏之后成为我国正统的箏被长期沿用。但是,其后十四弦、十五弦也曾一度出现,特别是后来弦数增至十六弦,弦也由原来的丝弦变为由铜、铁等制成的金属弦。中国的十三弦箏于唐朝传入日本后成为日本传统乐中的主要乐器之一,被运用于雅乐,称为乐箏,17世纪以后又出现了以盲人音乐家为中

心的筑紫箏和俗箏的音乐流派,这三类箏它们虽然各自都有着不同的音乐特征,但是均源自中国的十三弦箏。

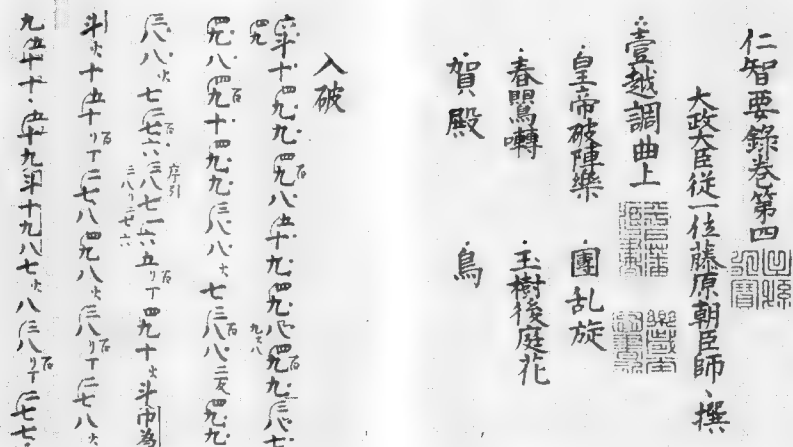


图 1-3-5 箏谱《仁智要录》

以上对箏的形制、弦数及其历史发展作了简单的描述。箏的形制及弦数与乐谱有着重要的关系。中国的箏谱出现于何时历史上并没有明确记载,但是至少在隋唐时期箏谱已经出现了。目前我们能见到的最早的箏谱是日本音乐家藤原师长模仿中国风格所作的《仁智要录》,该谱与同作者的琵琶谱《三五要录》为同一时期的作品,都作于 1192 年前,共 12 卷,它们是研究中国隋唐时期音乐的重要文献。那么箏的谱字与弦之间是怎样的关系呢?

如前所述,隋唐时期我国的箏已经出现了 13 根弦,因此这一时期的乐谱原则上共有 13 个谱字对应 13 根弦。箏的十三弦名分别是:一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、為、巾。此称呼最早来自中国,传入日本后现在仍然运用于日本的箏乐谱中。《仁智要录》卷一开始处的“案谱法”记载:

弦名 从外计至于内 一、二、三、四、五、六、七、八、九、斗、為、巾。

也就是说从“一一巾”的十三根弦是按照由外至内,由高音至低音的排列顺序

组成的。日本的箏传承至今都使用着十三弦箏,其构造如图 1-3-6^①

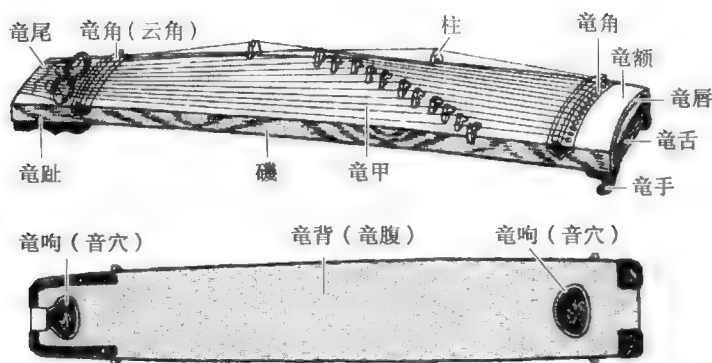


图 1-3-6 日本的箏及其构造

日本平安时期引进了中国大陆的多种乐调,其中有壹越调、大食调、平调的三调;双调、水调、盘涉调的三秘调以及黄钟调、羽调、角调等诸调。到了平安末期上述最初的三调逐渐形成主要的且最为普及的乐调,也成了今天日本乐箏调弦的主要乐调。日本平安时期至今的箏乐调,在调弦法上有所变迁,其内容可作如谱例 1-3-1 所示。

平安末期		现代
壹越调	→	壹越调、双调
平调	→	平调、黄钟调、盘涉调
大食调	→	大食调

现在的箏调弦法与乐谱的关系大致如谱例 1-3-1 所示。另外,箏的节奏、节拍以及表情记号部分在《仁智要录》有所记载,它们主要由左手完成。略见如下:

^① 引自《日本音乐大事典》,平凡社,1989 年,第 278 页。

火→弦移动之间火急也

火火→急中急也

引→弦移动之间延引也

丁→弹绝

了→弹已毕

谱例 1-3-1 乐筝的主要调弦与音位

平调 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 斗 為 巾

2 黄钟调

3 盘涉调

4 壹越调

5 双调

6 大食调

5. 笛谱

笛是中国最古老的乐器之一。周代的“八音”中被编入竹类,古代亦有“簫”之称。在中国历史上笛的记载非常多样、复杂。有骨笛、篪、横吹、箫、横笛、竖吹等,形制上有长短、粗细等尺寸不一,笛孔数也有六、七、八孔等不同的记载。

1978年,从湖北随县曾侯乙墓出土了两支竹簾,从湖南长沙马王堆三号汉墓出土了两支竹笛。出土的簾和古籍中记载的汉簾,除长度略有出入外,其他形制完全相同。出土的笛与记载相同,且在墓内的竹筒上写有簾的字样,显然是古代竹笛。古代的簾和笛非常相似。从出土的簾、笛可以看出:簾,6孔,闭口,能奏五声加一变化音,全身髹(xiū)漆;笛,7孔,开口,能奏七声加两个变化音,不髹漆。战国时,簾是祭神或宴飨时演奏的主要旋律乐器之一,笛也非常流行,屈原学生宋玉的《笛赋》中也曾讲到当时南方的笛,与今日之笛已十分相像。

有关笛谱中国没有任何传承,目前能够得知的较早的笛谱是传承于日本的《博雅笛谱》,该谱的抄写年代在其末尾的落款处写道:“康保三年十月十四日……源朝臣博雅”。这里的康保三年即公元966年正是结束派送遣唐使后不久的年代,也就是说《博雅笛谱》正是遣唐使将大量中国的乐谱带到日本后重新整理编辑成的笛谱集,它同《敦煌琵琶谱》、《五弦琵琶谱》等同样具有十分重要的唐乐研究价值。该谱收集了50首唐乐曲及多种乐调。其乐谱的目录有以下几种:

双调:柳花苑、春庭乐、悠纯作物、主基作物(4曲)

黄钟调:赤白桃李花、喜春乐、催马乐、长生乐、西王乐、夏引乐、榎叶井、应天乐、清上乐、感城乐、安城乐、弄殿乐、河南浦、海青乐、央官乐、英雄乐、黄帝三台、散今打球乐、提琴乐、承燕乐、天安乐(共21曲)

水调:泛龙舟、九城乐、拾翠乐、重光乐、承淳乐(共5曲)

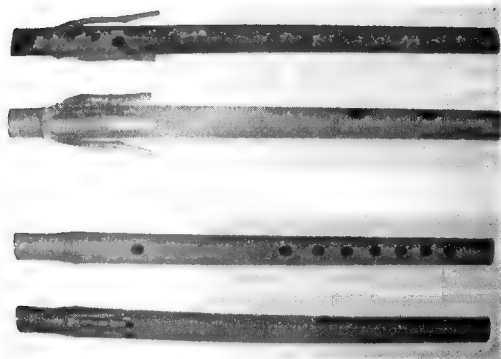
盘涉调:元歌、盘石参军、阿姊娘、苏合香、万秋乐、太簇角盘涉调鸟歌万岁乐、宗明乐、苏莫者、剑气禪脱、秋风乐、鸟向乐、轮台、青海波、采桑老、竹林乐、白柱、承秋乐、感秋乐、德伴字、游字女(共20曲)

角调:曹娘禪脱(1曲)

乱声:新乐乱声、林邑乱声(2曲)

林邑物:林邑乱声、菩萨、道行、鸟、倍胪、拔头

伎乐:师子、吴公、金刚、迦楼罗、昆仑、力士、婆罗门、大孤、醉胡

图 1-3-7 正仓院所藏横笛图^①

以上除林邑、伎乐外共记载有 53 曲之多,是一部极其丰富的唐宫廷俗乐曲集。那么唐代的笛谱是为怎样的笛谱写的呢?这一时期的笛主要是怎样的形制呢?由于制笛的主要材质是竹或芦苇,在中国没有得到传承和保留,而日本正仓院至今保留着我国八世纪上半叶前传入日本的横笛,共有 4 支,它们长短、材质、音律

不一,但都是七音孔。它们是竹制的黄斑竹 1 支(南仓,32.2 cm)和横笛 1 支(南仓,38.6 cm);石雕横笛 1 支(北仓,37.1 cm)、牙横笛 1 支(南仓,32.35 cm)。^②也就是说唐代的横笛有着各种不同的材质或尺寸之称,而主流的音孔是七孔笛。这一点在汉代开始就有传承,汉许慎的《说文解字》有:“笛,七孔,竹箫也”的记载。《博雅笛谱》中关于笛的音位与谱字的关系说道:

穴名 下五上夕中六下口

这里记载着有 8 个音位谱,对此林谦三认为其中管口的“口”与“六”是同音,按现代音高大致可排列如下。^③

黄钟调:

夕	中	下	六	干	五	上
a	b	c	d	e	[#] f	g


日本的横笛所使用的乐谱至今为止变化不大,基本传承着平安时期的样式,它

① 引自巧雅房《正仓院的乐器》1967 年,图 153—156

② 参见巧雅房《正仓院的乐器》1967 年,第 61—62 页

③ 参见林谦三的《雅乐——古乐谱的解读》东洋音乐选书(十),音乐之友社 1969 年,第 296 页。

的谱字音位关系见图 1-3-8。



譜字	孔名	六	中	夕	上	五	干	次
六 ^レ (セメ)		○	●	●	○	●	●	●
六(フクラ)		○	●	●	●	●	●	●
丁 ^レ (セメ)		●	○	○	○	○	○	●
丁(フクラ)		●	●	○	○	○	○	●
中 ^レ		●	○	○	○	○	○	●
夕 ^レ		●	●	○	○	○	○	●
上 ^レ		●	●	●	○	○	○	●
五 ^レ		●	●	●	●	○	○	○
干 ^レ		●	●	●	●	●	○	○
ン ^レ		●	●	●	●	●	●	○
口 ^レ		●	●	●	●	●	●	●

图 1-3-8 现代日本笛的谱字音位

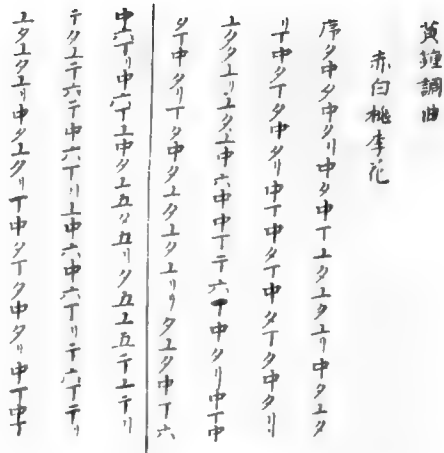


图 1-3-9 《博雅笛谱》载唐乐《赤白桃李花》

如上所述中国的乐谱体系大致从南北朝时期出现以来至隋唐,大约一二百年间走向成熟并形成独立的记谱体系,它们对后来东亚诸国产生巨大的影响,尤其是日本,大部分被完全袭用。唐朝以后出现了工尺谱并对朝鲜和越南产生了影响(后述),它们形成了中国与东亚特殊的记谱体系,与西方五线谱相对,被称作 Tableture(奏法谱),构成了世界上两种不同的记谱体系。

二、胡乐器的来朝及其变迁

汉朝以来随着张骞的西征,胡乐人的来朝带来了大量的胡乐器,为中国音乐的展开孕育出新的生机。这里的胡乐器也通常指外来乐器。而实际上“胡”在唐代指的是西域之意,它包含着波斯与印度的音乐。而广义上来讲也指东夷、南蛮、北狄、西戎四方之地。东夷指的是高丽乐,也包含百济、新罗及倭国乐(日本)。南蛮指的是林邑乐(越南中、南部)、骠国乐(缅甸东部)和扶南乐(今柬埔寨);北狄乐,除汉代的匈奴外,突厥与悦般(土耳其族)音乐也对唐宫廷有所贡献。西戎,除泛指胡乐外羌族、氏族、吐谷浑等西域少数民族的乐器,印度与波斯等地传来的乐器占据了重要的地位。其中有些乐器逐渐融化在中华民族的血液里,成了我国的传统乐器,扮演着重要的角色,而有的也只是昙花一

现、盛行一时便消失在历史的长河之中。当然也有一部分悄悄地移居他乡,成了丝绸之路上的过路之客。

琵琶对中国音乐的发展具有深刻的影响。汉代以来经南北朝至唐宋达到了一个全盛时期,并在宫廷乐中占据了中心的地位。然而琵琶中的四弦曲项琵琶与五弦直项琵琶先后进入中国后却各自完成着不同的历史命运。四弦琵琶得到了发展壮大,历经两千多年传承至今,并活跃在今天的中国音乐舞台之上,成为中国民族音乐中的一枝奇葩。而五弦直项琵琶的命运却截然不同,从南北朝至隋唐为其历史的巅峰,而后却急转直下,宋朝以后便消失了其靓丽的身影。这件乐器相继传到了日本、朝鲜,但是都未得到传承,正仓院中的8世纪遗品成了唯一的历史见证物。

与琵琶具有兄弟关系的箜篌,无疑在唐朝达到了历史的高峰。中国历史文献的记载以及龟兹千佛洞、敦煌莫高窟等都留下了它们不能抹去的身影。但是十分遗憾,几乎在北宋以后便出现了消退的征兆,明代以后几乎告别了中国的历史舞台。这件起源于西亚,对全世界传播着它的后代,具有传奇色彩的乐器,却在东亚屡屡不能生还。箜篌,历史上被称作竖箜篌,作为竖琴在西方至今传承着它的魅力之声。箜篌古代从西亚经丝绸之路、河西走廊横贯中国大陆,隋唐时期在中国的宫廷俗乐(胡乐)中扮演着重要的角色,同时也到达了东亚的朝鲜和日本。而弓形箜篌,为竖箜篌的印度化产品,起源于印度,经南海传播于东南亚半岛,其次经丝绸之路到达了中国。但是这件传播广泛的乐器在整个亚洲只有弓形箜篌在缅甸被接受。

在胡乐器中,两晋时期出现的箏箏在中国大陆的传承仅仅维持了五六百年的时间,无疑唐朝时期为最高峰,宋朝后也完成了其历史的使命,近代的管子延续了它的生命,但在中国民乐中箏箏并不具有重要地位。相反,它在日本与朝鲜以不同的形式传承至今,在雅乐中担当起重要的旋律性角色。而来自朝鲜的桃皮箏箏、义嘴笛等也只是昙花一现。至今为止极其活跃并担负起重要角色的胡琴,约源自唐宋的奚琴、稽琴,至元代才真正露出其真面貌。作为拉弦乐器,它击败了宋代出现的轧箏,一花独放,近代以来急速地西化,成为中西音乐的桥梁。

另外主要由印度系传来的鼓类乐器,如羯鼓、腰鼓、都昙鼓、答腊鼓(揩鼓)、毛员鼓、铜鼓、细腰鼓、鸡娄鼓等,在中国主要活跃于南北朝至隋唐,尤其是隋唐时期达到了高峰,它们绝大部分至宋朝便急速消退,遗留在中国的文献、历史壁画及考古资料之中。然而有些乐器却传到了东亚诸国,传承至今。如腰鼓传到了朝鲜后成了杖鼓,为朝鲜传统乐中十分重要的乐器。羯鼓在中国盛行一时,在乐队中担负起指挥的角色,也是唐玄宗十分喜爱的乐器。唐代重要的音乐文献《羯鼓录》便是以此乐器命名。然而该乐器在中国没有得到传承,却被日本所接受,传承至今,在日本的雅乐队里发挥了重要的作用。四弦曲项琵琶分别传到了东亚诸国,但是其命运各不相同。在中国,乐器的形制发生了巨大的变化,一两千年来向着独奏乐器方向转化,尤其是近半个世纪以来急剧西化(南音琵琶或个别琵琶除外)。四弦曲项琵琶传到日本后也同样发挥着巨大的作用。首先由雅乐琵琶,被称作乐琵琶逐渐向着说唱艺术,伴奏角色演进。发展路径为:乐琵琶—平家琵琶—萨摩琵琶、筑前琵琶,牢固的坚守传统本色。琵琶同样也传到朝鲜,乡琵琶曾经在历史上非常活跃,但这件乐器在近代却消失在朝鲜的音乐舞台上。越南也同样有着传承琵琶的传统,但是音律上已经逐渐本土化,成了戏曲曲艺、说唱艺术的伴奏乐器。

中国的音乐发展经历了一个从固有文化时期到外来文化传入并融和、消化时期,前者是中国音乐文化的核心,而后者无论在音乐的体裁、乐器、乐谱及乐人制度上都推进了中国音乐的展开,使得中国古代的音乐文化在量与质上都提升到一个成熟绚烂的高度。而胡俗乐的结合并形成新俗乐是唐代的一个新亮点,尤其是玄宗朝的内教坊与梨园打造出崭新的艺术音乐,它与唐的十二和雅乐、十部乐、坐立二部伎的性格不同,是唐代高潮文化中的艺术之巅。关于内教坊、梨园等的乐人制度、乐曲内容以及机构功能等在下一章作详论。

第二章 唐宫廷乐的内容及对外来乐的接受与消化

第一章中涉及了由张骞的西征开启了丝绸之路,尤其是两晋以来胡乐人的逐渐来朝引进了大量的外来音乐,它们与中国固有的文化交织、冲突,构成了胡、俗乐的对峙。而雅、俗、胡三乐的鼎立格局是隋末唐初的一个明显特征。中唐逐渐由三乐鼎立走向融合并形成高度的文化全盛时期,同时也显露出浓郁的国际化特征。在这一文化盛期中包含了哪些音乐机构与体裁、乐人制度等,同时在这多重的机构中相互间又是如何运作展开的?与此同时,由汉晋至唐的近千年间,中原对外来文化渐渐地进入了吸收、消化并走向自文化的一个重要时期。尤其是唐代作为一个高潮文化的鼎盛期是怎样将强盛的外来文化与固有的传统文化融于一体,并呈现出崭新的艺术品种是本章所涉及的核心内容。以下将从乐人构成、太常寺下属的乐工制度以及俗乐机构的核心——内教坊、梨园的活动入手,来考察、解构这一时期的音乐现象。

汉代以来由于张骞的西征,通过丝绸之路引进的印度、波斯音乐与我国汉前以来固有的音乐文化逐渐开始互相交融。大量的胡乐人、胡乐器、胡乐舞以及胡乐调的来朝对中国音乐的发展产生了重要的影响和作用。这种文化交融从汉以来,尤其是两晋南北朝时期随着胡乐的东渐已达到了规模化的程度。如果从乐器这一角度来看的话,实际上南北朝前后所有的胡乐器已经全部在我国境内登场。当然,中原对胡乐的接受有个逐渐演变的过程。约在5世纪末的宣武朝时期汉人开始喜爱胡乐,半个世纪后胡乐越发受到瞩目,到了6世纪中下

叶的河清年间,也就是说将近一百年间,胡乐在中原变得十分盛行。《通典》卷一百四十二,历代沿革中载:

自宣武以后,始爱胡声。洎于迁都屈茨。琵琶,五弦,箜篌……胡舞铿锵铿锵,洪心骇耳。

从北魏的宣武帝(500—515 在位)起,开始真正受到了人们的喜爱。《旧唐书》音乐志云:

琵琶,五弦及歌舞伎,自文襄以来皆新爱好。自河清以后传习尤盛,……

上述这条记事叙述了大统十三年(548)文襄帝接位以来西域音乐深受人们欢迎,至河清(562—565)年间胡乐更是“传习尤盛”,旋风般地在中原盛传。显然胡乐的这股势力大大地推动了中原音乐的发展。胡乐人的来朝从南北朝以来已具规模,形成势力。北魏时期的龟兹琵琶乐人曹婆罗门为世家乐人,其孙子曹妙达是深得北魏、隋、唐三朝皇室恩宠的乐人。除上述的龟兹乐人曹氏一族(曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达,祖孙三代)外,来自安国的乐人(安马驹、安未弱、安叱奴等)、康国乐人(康昆仑、康唐卿、康遁等)、米国乐人(米嘉荣、米和郎、米都知等)、疏勒乐人(裴承符、裴兴奴等)龟兹、疏勒、安国、康国及天竺等大量的胡乐人的来朝带来了各方之音,丰富了宫廷的音乐文化,突显国际化色彩。

隋统一了大业后,除了重新修订宫廷雅乐外又建立了从汉以来的胡乐与中国固有的俗乐典制。开皇初(六世纪下半叶)制定了七部乐(1. 国伎、2. 清商伎、3. 高丽伎、4. 天竺伎、5. 龟兹伎、6. 安国伎、7. 文康伎)。至大业(605—618)国伎和文康被改名为西凉与礼毕,同时又新增康国伎和疏勒伎,扩展到了九部乐(1. 清商、2. 西凉、3. 高丽、4. 天竺、5. 龟兹、6. 安国、7. 疏勒、8. 康国、9. 礼毕),构成了宫廷中从未有过的燕乐盛会。从九部伎的成分来看其内容可以列述如下:

西域五伎：天竺伎、安国伎、龟兹伎、康国伎和疏勒伎。

东夷一伎：高丽伎。

中国的俗乐二伎：清商伎、礼毕伎。

胡俗交融之乐一伎：西凉伎。

以上九部乐中鲜明地展示出胡、俗乐各自独立的势态,这种以胡、俗乐为主体的音乐势力与中国音乐史上固有的,并得到重整后的宫廷雅乐形成对峙状态,构成宫廷文化中势均力敌的雅、俗、胡三乐鼎立的现象。而这种格局一直持续到初唐。隋朝的历史短暂,38年寿终正寝,此后的唐朝便成了展示多重文化盛殿。

初唐,太宗收复了高昌,建立了宫廷十部乐,经历了调整与改革,唐宫廷十部乐的出炉推动中国音乐走上了一轮新的高潮,雅、俗、胡三乐共存,尤其是胡俗乐的融合成了这一时代的文化主体。接着,中唐玄宗朝的教坊及梨园的出现可以看作唐代宫廷音乐文化的最高潮。这里除上述所指的胡、俗乐的一股融合势力外,其乐制上明确地构成坐、立二部伎的演出形式、太常四部乐的确立等,它们与教坊、梨园一并完成了这一时期文化的综合性、多元化的态势,其音乐机构的完整性及成熟度都是令人瞩目的。这里还必须提到的是在宫廷胡、俗乐合流的契机下,天宝开元年间出现的胡部新声与道调法曲相融合的现象,^①这一新的融合是继坐、立二部伎后又发展出来的重要音乐样式,即由梨园的道调法曲与胡部新声的合奏构成了新一轮的艺术生命,它们自中唐以来对胡乐及旧唐乐进行吸收与消化,进而孕育出新的唐乐,标志着音乐艺术的一个新时期。

唐代,在胡乐、俗乐、散乐、百戏、雅乐、军乐等大量的音乐体裁涌现的同时,曲式上也由相和大曲、清商大曲发展成复杂、大型的唐大曲样式。尤其是俗乐机构教坊的出现使宫廷乐体制迈出了十分重要的一步。这个以教习、演出为主体的音乐机构不仅适应时代要求应运而生,而且作为一个

① 《新唐书》礼乐志十二中出现了一条重要的文献记载:“开元二十四年,升胡部于堂上。而天宝乐曲,皆以边地名,若凉州、伊州、甘州之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。明年,安禄山反,凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。”第476—477页。

独立的俗乐机构从整个历史来看具有十分深刻的历史意义。它打破了音乐中原有的体制,由原来一霸天下的礼仪乐制度——太常寺(太乐署、鼓吹署)的基础上,出现了新的格局,他首次与俗乐机构相辅相成,对宫廷燕乐的发展起到了积极的促进作用。随着教坊的出现又展延出以乐工子弟和女乐人为主体的,专习法曲的梨园制度。这是因音乐体裁而分离出来的专门的音乐机构,是唐代特有的现象。教坊中因乐人的等级区别又分云韶寺和宜春园。宫廷音乐机构的细分化和多元性特征显示出这一时期音乐文化成熟、绚烂的一面。

南北朝以来大量的胡乐渗透我国中原,至隋文帝统一大业后宫廷燕乐首次进入了一个规范化、系统化的分类。从唐十部伎的内容来看,除了来自于西域的胡乐外,东亚的朝鲜高丽乐(当然还包含着百济和新罗乐),还有未被列入部伎乐的日本倭国乐;东南亚半岛的林邑乐(现越南中部)、扶南乐(现老挝、柬埔寨一带)、骠国乐(缅甸)、北狄乐(鲜卑、吐谷浑、部落稽)等,它们与十部伎一起构成一幅以长安为中心,四面八方的乐人向着长安宫廷朝圣的气象。初唐的十部伎乐是多元文化的一个高潮,但我们看到在这十部伎中,中国自身只占两部,反映出唐代文化的自信性、宽容度和包容力,同时其鲜明、浓郁的国际化与多元化色彩是这一时代的一大特征。

中唐以来这一高度的音乐文化形成的核心是唐代俗乐机构——内教坊、梨园以及与其相关的乐人组织和音乐体裁,构成了一个整体化的强势文化,从而对东亚诸国产生巨大的辐射力。尤其是日本与朝鲜直接接受了唐的音乐文化,并在以后的几百年间逐渐融化在自我文化之中。独立于公元10世纪的越南国,其最早的历史文献可追溯到14世纪,越南在20世纪以前的文献都是以汉文记载的,中国对其影响之深毋庸置疑。中国的音乐文化对上述东亚三国的影响历史漫长而深远。如果仅仅孤立地从国家化、规模性的输入宫廷乐的角度来看,主要可分为三个历史阶段:隋唐→日本;宋代→朝鲜;明代→越南。然而,唐朝是最具影响力的一个时期,其音乐的因素分别留存于东亚诸国的历史之中。因此首先解构中国唐乐意义重大。而构成唐代音乐核心的便是其音乐的俗乐机构、乐人的组织及其乐人成分等,以下将作分别论述。

第一节 官僚制度下的乐人

从初唐十部伎的形成至玄宗朝左右教坊、梨园、坐立二部伎、太常四部乐等的建立,是隋唐音乐文化的一个渐进并达到顶峰的过程。开元天宝十三载安禄山之乱,宫廷蒙受了极大的打击,由此大唐盛容一蹶不振,逐渐走向衰败。大唐盛衰的历史曲线伴随着音乐的体裁样式与音乐制度的兴亡史。然而,在中国诸音乐制度下的乐人,他们在这一历史时期所扮演的角色,乐人与唐宫廷乐的发展及相互间的作用是一个不能回避的问题。以下首先从两个方面展开讨论:

- 1) 胡乐人的东渐及其历史作用。
- 2) 宫廷中的音声人。

一、西域胡乐人的东流及其兴衰

从汉代的丝绸之路开启至唐的鼎盛文化形成,包含了大量波斯与印度文化的内容。但是西域乐并不是汉代丝绸之路开启之后就立即进入中原的,从琵琶、箜篌等乐器的传入来看最早大约在三四世纪,尤其是在两晋时期胡乐开始进入我国新疆地区、河西走廊,并逐渐迈入中原的。南北朝至唐朝的四百年间里,中国的乐舞以及由西域大量传入中国的异国乐舞,在中国的宫廷中十分流行。除乐曲、乐理、乐器外,胡乐人的具体活动对理解当时的唐代音乐也十分重要。那么,当时有哪些胡乐人?他们的音乐活动又是怎样的?胡乐人的东渐对唐宫廷音乐具有哪些影响及意义呢?这些问题是解析唐代音乐不可回避的一道屏障。本节将按南北朝、隋初唐、盛唐及唐末等几个阶段的历史顺序,将胡乐人进入中原的情况作一番调查,以考察胡乐人的活动。

南北朝时期是胡乐人集中出现的一个重要时期,以曹婆罗门为首,北齐有曹僧奴、曹妙达、曹昭仪、安马驹、安未弱、史丑多、何洪珍、穆叔儿、王长通、沈过儿等。北周除苏祇婆、白智通以外,王长通等很多胡乐人自北魏以来的音乐活动非常活跃。他们是以家族群体进入中原的。如曹氏家族来自西域曹国,即现

乌兹别克斯坦共和国撒马尔罕的北方一带,这股势力十分强大,其后代的乐人依然占据着重要位置,如曹僧奴、曹妙达等都为宫廷作出过不小的贡献。此外,还有安氏家族:安马驹、安未弱等。他们来自西域的安国,即现在的乌兹别克斯坦共和国布哈拉一带。白氏家族的白智通以及后来的白明达都是来自龟兹的白姓氏族,与北周的苏祇婆一起对后来隋唐宫廷乐的展开发挥了重要的作用。另外还有位于葱岭以西的何国、穆国以及汉姓胡乐人王长通、沈过儿等。

胡乐最初进入中国约在后汉及两晋时期,但是规模性地涌入是北魏及此后的事了。汉魏时期琵琶、箜篌流入中国,接着五弦琵琶、凤首箜篌、箏、羯鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、都昙鼓、毛员鼓、拍板、铜钹、贝等新的胡乐器相继输入中国。南北朝时期胡乐器基本上已经全部在中国的舞台上登场亮相了。而以龟兹乐为首,天竺乐、疏勒乐、安国乐、康国乐等的十部伎中的西域伎(除高昌伎外),也已全部形成并出现于中原的舞台上。胡乐流入的当初,无疑都是胡乐人用胡乐器来演奏胡曲,由此可见当时有大量的胡乐人来朝,这是一个不争的事实。特别是北齐的后主及幼主尤为耽溺于胡乐,宠爱胡乐人。这一时期胡乐人一度达到了一个高潮。五弦琵琶(胡琵琶、龟兹琵琶)演奏者曹婆罗门、曹妙达一家在中国宫廷中大为受宠的事实便是一个很好的印证。由苏祇婆传来西域的五旦七调对隋唐宫廷乐律学的发展产生了深刻的影响,这一时期可谓中国历史上摄取胡乐最为旺盛的时期,也是胡乐东渐史中最为主要的时期,为后来的隋唐时期胡、俗乐的历史融合奠定了基础。

隋及初唐之际是以北齐曹妙达为中心,王长通、安信贵、李士衡、郭金乐等胡乐人仍然活跃于宫廷乐坛。至炀帝,白明达的出现代替了曹妙达在宫廷音乐中的地位。白明达乃龟兹人,随突厥皇后进入中国,他历经北周、隋和唐三代王朝,深得历代皇帝器重。《隋书》音乐下载:

令乐正白明达造新声,创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲,掩抑摧藏,哀音断绝。帝悦之无已,谓幸臣曰:“多弹曲者,如人多读书。读书多则能撰

书,弹曲多即能造曲。此理之然也。”

可见白明达不仅精于琵琶,还创作大量的乐曲,深受炀帝宠爱,炀帝将其作曲数量与读书的多寡相联系予以赞扬。至唐后又得太宗和高宗的欢心,受高宗旨意所作的《春莺啭》被编入教坊的软舞之列。白明达侍奉唐室直至太宗朝。太祖时又出现了安叱奴,武后、睿宗朝时有安金藏、何懿等,而尉迟敬德已是初唐的人了。

这一时期胡乐人来朝的势头并未见衰弱。胡、俗乐在宫廷乐中的结构得到了调整,作为宫廷的燕飨制度,隋初(文帝时)出现了七部伎。此后炀帝的大业中增至九部伎。炀帝对胡乐的爱好不亚于北齐的后主。白明达、王长通在胡乐的基础上创作了大量的新曲。但是这一时期胡乐人的活动,由北齐无规则的状态逐渐地纳入了正轨。高祖文帝复兴雅乐的方针对炀帝耽恋于胡乐起到了一定的抑制作用。

初唐继承了隋制,在强调礼乐思想、复兴雅乐的另一方面,胡乐作为燕飨乐被制度化了,太宗朝在九部伎的基础上又新增了一伎(高昌伎),完成了十部乐。接着在雅乐的形式下融和了胡、俗乐,始创了新燕飨乐的形式,形成了雅、俗、胡三乐鼎立的新格局。在此框架下对于胡乐的沉溺状态趋于缓解,对胡乐人安叱奴的封官授爵出现了反对的谏言。《旧唐书》卷六十二,列传第12载:

时高祖拜舞人安叱奴为散骑常侍,纲上疏谏曰:“谨案《周礼》,均工、乐胥不得预于仕伍。虽复才如子野,妙等师襄,皆身终子继,不易其业。故魏武使祢衡击鼓,衡先解朝服,露体而击之,云不敢以先王法服为伶人之衣。虽齐高纬封曹妙达为王,授安马驹为开府,既招物议,大絜彝伦,有国有家者以为殷鉴。方今新定天下,开太平之基。起义功臣,行赏未遍;高才硕学,犹滞草莱。而先令舞胡,致位五品;鸣玉曳组,趋驰廊庙,顾非创业垂统貽厥子孙之道也。”高祖不纳。寻令参详律令。

这段文字表述了高祖在建朝之初封官授爵时的一段风波,对胡乐人安叱奴封官

一事受到了谏言与阻碍,文中提到了北齐后主高纬对胡乐人曹妙达、安马驹封官授爵的情景,相比之下,时代发生了变迁,胡乐人已不再像过去那样受到欢迎了,受宠的胡乐人被封官授爵却招来反感。但是这只反映了当时的一个侧面,事实上胡乐的发展已经到了难以压制的地步。高祖并没有接受谏言,安叱奴最后的官位被保留,胡乐已经被这个时代所认可与接受。十部乐于初唐的完成便是有力的证明。随着胡乐人的不断出现,胡乐曲的输入,宫廷内出现了教习女乐的演习机构——内教坊,其中大量的胡乐舞、乐曲的演出都能证明胡乐越发走向中国宫廷乐的正面。胡乐在初唐的雅、俗、胡三乐的鼎立状态中占据了重要的地位,是这一时期的特征。

中唐主要是指胡、俗乐全面盛行的玄宗朝。但在这一中国历史上胡乐人最为活跃的全盛时期,令人意外的是对胡乐人的记载却很少见。特别对那些具有特殊贡献的胡乐人记载更少。玄宗朝特别宠幸的李延年、李龟年兄弟俩十分活跃,但他们并不是胡乐人。显然,中唐之时出现了逐渐由汉乐人代替胡乐人的情景,预示着中原汉族自主意识的觉醒,汉族乐人的涌现说明他们在宫廷内又重新受到了重视,胡乐及旧唐乐以及它们的乐调、乐曲开始汉化,一个新俗乐的历史局面逐渐显现。

以玄宗朝为中心的中唐,是宫廷贵族中乐舞的隆盛期。初唐以来逐渐创造的十四部新燕飧乐曲被制度化,形成了坐、立两部伎。扩大了胡俗乐又促进构建了左右教坊。初期的内教坊受太常寺管辖,后因典俳優杂技之故内教坊和太常寺被迫分离,出现了中国历史上第一个独立的俗乐机构。接着为了专门教习、上演胡俗乐,并以此创作新俗乐,在宫中十分盛行。同时玄宗为了演奏法曲又新设置了梨园这一机构。由此产生了胡、俗、燕飧乐中使用的几十种新旧乐器的太常四部乐,这些都集中出现在盛唐的玄宗朝时期。

从事乐舞者并不是宫廷贵族中的爱乐家,而是太常寺所管辖的官贱民中的乐工。身份有高低之分,一般为太常音声人和乐户。也就是说胡乐人原则上也属于乐工。玄宗朝的乐工有三万人之巨,其中当然应包含胡乐人。但是如前所述,这一时期在文献中几乎没有记载胡乐人的名字。实际上这一时期胡乐人在宫廷中是不可能不存在的,这里只是一个历史记载的问题。而这一时期的胡

乐、俗乐的交叉融合已经初显成效。唐初时被称作胡部新声。这一时期的胡乐已与南北朝、隋代的胡乐大不相同,是一种与俗乐(汉代以来的清商乐)相融合的新俗曲。玄宗集中梨园子弟亲自教习法曲。法曲为新创之曲,是胡俗乐的融合之物,也可以认为是胡乐的俗乐化现象。其中著名的《霓裳羽衣曲》便来源于胡曲《婆罗门曲》,相传是玄宗根据河西节度使杨敬所献《婆罗门曲》加工改编而成。盛唐时期中原的唐人已经开始消化、吸收胡乐曲了,也就是说唐人逐渐开始掌握胡乐,并将其俗乐化的时代到来了。同时可以推测这一时期已经一改胡乐人大量入唐的态势,换言之随着民族意识觉醒,预示着唐乐人日渐强化,胡乐人势力削弱期的开始。

唐末,与中唐相比,这一时期的胡乐人却又一次地大量出现。德宗贞元(785—805)中,涌现了康昆仑、曹保、曹善才、曹刚、尉迟青等琵琶名手。宪宗元和(806—820)年间与穆宗长庆中,米嘉荣、何戡、穆善才、米都知、尉迟璋等都十分活跃,盛况空前。文宗(827—840)至武宗(841—846)朝有曹叔度,宣宗大中(847—860)年间有康造、石宝山,懿宗咸通(860—874)中可见到米和郎的名字。除此,属唐末者还有曹刚、曹赞、康唐卿、史聪、史敬约、石国的胡儿等。来自曹、何、穆、康、石、米等诸国乐人轮番登场,令人应接不暇,难以捉摸。

德宗(780—783)以后的唐末,胡乐人在文献上大量的出现看似是胡乐一时相当旺盛。事实是否如此却值得怀疑。中唐时期胡乐曾经出现了隆盛之态,但是胡乐人已不再成为主流。如果说在中唐胡乐人已经不是新鲜的话题而没有在文献中留下记载的话,那么唐末的现象应作如何解释呢?将唐末的胡乐进行一番仔细推敲的话,可发现贞元(785—805)、元和(806—820)、长庆(821—824)年间因安史之乱中唐的音乐文化受到了沉重的打击,其后进入了一个复兴期,接着文宗(827—840)朝又一次地衰弱,而大中、咸通年间则再度恢复,音乐文化上的衰竭是不能否定的。文宗喜好雅乐,模仿开元雅乐,创作了云韶法曲和霓裳羽衣曲,与其说是雅乐不如确切地说是燕飨雅乐。胡、俗乐的色彩非常浓郁。总之这一时期已经不流行原始的胡俗乐。在教坊中,元和年间仗内教坊被缩小,梨园被废除,仅留下了小规模的小规模仙韶院,以仙韶曲来代替在梨园中教习的法曲名。胡俗乐走向衰弱由此可见一斑。胡乐与俗

乐越走越聚拢,也意味着纯粹的胡乐已经不复存在了。另外,唐末,再也没有出现新输入的胡乐器,当然也包括胡曲。胡乐人或胡曲已经不再是这一时期宫廷乐中的主角了。

以上从南北朝至唐末的历史发展来看胡乐人来朝的历史变迁,反映出在以唐代为轴心的高潮文化的盛衰嬗变的历史中,胡乐人扮演着极其重要的历史角色。尤其是初唐胡乐人在宫廷中发挥了巨大作用,扮演着历史的主角。但是,盛唐以来胡乐人及胡乐发生了渐变,其地位开始动摇并逐渐走向地方化。唐俗乐的兴起以及雅乐的又一次抬头构筑起一个崭新的文化格局。特别是中唐以来显露出外来乐的汉化,胡、俗、雅三者的关系遭遇失衡,胡乐渐渐退出历史舞台,宋朝以后胡乐基本成了一种历史的遗迹了。

二、唐的宫廷乐人——音声人

在中国音乐史上,因职能、演奏方式、演奏场所等条件和前提不一,乐人的种类也不尽相同,当然他们承担的音乐职责也各自有别。就宫廷乐这一层面而言,我国的乐人究竟处于什么状态?有哪些乐人、从事什么种类的音乐行当、又获什么待遇呢?本节将对隋唐时期的宫廷乐范畴内的音声人这一特殊群体进行历史解剖。

音声人这一乐工的形式在中国的文献中约出现于隋末唐初。当时在中国的音乐制度中太常乐工大致可划分为三类:雅乐、散乐和音声人。《新唐书》卷四十八,百官3载:

唐改太乐为乐正、有府三人、史六人、典事八人、掌固六人、文武二舞郎一百四十人、散乐二百八十二人、仗内散乐一千人、音声人一万二十七人。……

这段文字记载了乐工分为文武二舞郎、散乐、仗内散乐及音声人。文武二舞郎属雅乐佾舞的乐工。其次是散乐与仗内散乐,两者虽然在用途上稍有差异,性格却完全是一致的。因此在唐初的太常乐工当中大致分为雅乐、散乐和音声人

三类。对此,《唐会要》卷三十三,散乐的条也记载道:

神龙三年八月敕,大常乐鼓吹、散乐、音声人并是诸色供奉。乃祭祀陈设、严警卤簿等用。

为了配合祭祀陈设及卤簿等,太常寺的乐人派出了鼓吹、散乐、音声人,他们“诸色供奉”、各显其艺,担当起各自的角色。毫无疑问这里为了适应祭祀,陈设的是太常寺的雅乐;而卤簿乐则是鼓吹署的军乐。因此,太常寺的音乐如上所述应分为雅乐、散乐和音声人。因此这里的音声人应该是歌唱家和器乐演奏家的总称。

音声人一词到了中唐后其含义逐渐扩大、并变得模糊不清。《新唐书·礼乐志》卷二十二中记载道:

唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。

同样在《通典》卷一百四十六·清乐的条目中又有:

昔唐虞讫三代,舞用国子。……汉魏以来,皆以国之贱隶为之,唯雅舞尚选用良家子。国家每岁阅司农户,容仪端正者归太乐,与前代乐户总名“音声人”。历代滋多,至有万数。

的记载。从中可见音声人的含意已扩大了,它包含了隶属太常及鼓吹署的乐人、音声人、杂户等,即把太常寺所有的乐人“总号音声人”。其实音声人的概念到了中唐后还在外延。《唐会要》卷三十四载:

大中六年十二月、右巡视卢潘等奏:“准四年八月宣约,教坊音声人,于新授视察节度使处求乞自今已后,许巡司府州县等提获。如是属诸使有牒

送本管。”仍请宣付教坊司为遵守。依奏。

的这段记载表明原先从地方州县中选拔的乐工应该进太常寺的。通过右巡视卢潘等的上奏,教坊的乐工也可以直接从地方的州县中选拔录用。这种新的录用准则告诉我们,教坊乐工,当然同义于教坊音声人,它也包含了教坊中的散乐、俳优等内容。这样,音声人的概念已从纯粹从事音乐的乐工扩展到泛指一般的打杂、耍戏的俳优、散乐之艺人。因此中国的音声人从产生到成熟经历了一个嬗变的过程,指由原来纯属演奏器乐和歌唱的乐人到泛指音乐机构中所有的艺人。

关于音声人的成分来源在这里省略了详细的分析。从隋唐官僚制度下的乐人整体来看,如果说太常寺所属的太乐署与鼓吹署,以及初唐成立的俗乐机构内教坊,玄宗朝的梨园,掖庭女乐等构成了宫廷乐的整体,那么,这里包括了雅乐(太乐署、鼓吹署乐人),与教坊、散乐。后者在唐代音乐中扮演了重要的角色,从乐人的成份来看胡乐人的来朝大大地丰富和提升了唐宫廷乐的内容与质量,促进了宫廷乐的发展与深进。胡乐人的东渐过程鲜明地显示出隋唐宫廷乐盛衰消亡的历史曲线,从十部伎的构成与胡乐人的比例充分地展示出唐宫廷巨大的包容力。同时我们也看到了在隋唐三四百年的历史时期,胡俗乐经历了从对峙、融合到消融,逐渐汉化的接受过程,文化接受层以十分自信的姿态,容纳和接受了复杂多元的外来文化,并积极地将其融入自我文化之中,构筑起一个独特而厚重的历史断代!

第二节 宫廷音乐的盛宴

从太常寺宫廷音乐制度建立以来,唐的内教坊,尤其是玄宗朝的内教坊、左右教坊、梨园的成立,十部伎、坐立二部伎及太常四部乐诸制度的形成是唐代音乐文化的最高潮。其中十部伎、坐立二部伎及太常四部乐,从严格的意义上来讲虽然不能说是一种制度,但是这种被确立的演奏形式是支撑繁盛的唐文化的

重要支柱。

1. 十部伎

十部伎滥觞于隋初,由七部伎、九部伎到初唐的十部伎,是一个规模上逐渐扩大,内容上不断调整的渐进展开。南北朝以来由西域乐的东渐与中国固有的俗乐——清商乐及唐张文收所作燕乐(《景云河清歌》)相遇,胡俗乐由对峙向着融合迈进并逐渐汉化。这里中国的古俗乐(汉以来的清商乐)到几百年后唐所创的《景云和清歌》的新俗乐;胡乐也由各自独立的西域乐到了胡俗乐的融合构成了中国音乐史上新俗乐的音乐体裁,具有十分重要的历史意义。《隋书》卷十五音乐志下,载:

始开皇初定令,置七部乐:一曰《国伎》,二曰《清商伎》,三曰《高丽伎》,四曰《天竺伎》,五曰《安国伎》,六曰《龟兹伎》,七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。其后牛弘请存《鞞》、《铎》、《巾》、《拂》等四舞,与新伎并陈。

以上七伎中明确的是:中国俗乐一伎:清商;胡乐三伎:天竺、安国、龟兹;东夷一伎:高丽。但是其中的国伎不十分明确,实际上它是中国与龟兹乐混合为之一的音乐,或被称作西凉伎之乐。《隋书》音乐志下载:

西凉者起苻氏之末,吕光、沮渠蒙逊等,据有凉州,变龟兹声为之,号为秦汉伎。魏太武既平河西得之,谓之西凉乐。至魏、周之际,遂谓之国伎。

显然这里的国伎指的就是西凉伎,而西凉伎是由过去凉州的清商乐与后来的吕光、沮渠蒙逊占据凉州后带来的龟兹乐相交融之乐。很明显这是胡俗两乐融合之作。

以上《隋书》音乐志的项继续载:

及大业中,炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕,以为九部。乐器工衣创造既成,大备于兹矣。

隋代从开皇至炀帝大业中的十几年间,新增了西域胡乐的康国、疏勒两伎,从七部乐扩展至九部乐,这两部乐舞在开皇之际便已存在,而十几年间逐渐“乐器、工衣创造既成,大备于兹矣”。显然当时的西域胡乐中除高昌乐还未进入宫廷外,胡乐的力量着实已在宫廷中占据了重要地位,这也鲜明地反映出胡乐不仅完全被中原所接受,其受欢迎的程度也已远远超出中原本土的音乐。国乐除清乐一伎外,其他都是外来乐。从外来乐的成分来看,除东夷高丽乐一伎外,西域的五伎(龟兹、天竺、康国、疏勒、安国)居于最为重要的地位,也逐渐扮演起宫廷俗乐的主角。另外,七部伎除再增加了两伎,扩容为九部伎外,还将清商伎置为首部,又改国伎为西凉伎,改文康伎为礼毕伎。

炀帝大业中所建立的九部乐在入唐初期被直接沿用。《通典》卷一百四十六,乐6载:

燕乐,武德初,未暇改作,每宴享,因隋旧制,奏九部乐。(一燕乐,二清商,三西凉,四扶南,五高丽,六龟兹,七安国,八疏勒,九康国。)至贞观十六年十一月,宴百寮,奏十部。先是伐高昌,收其乐,付太常。至是增为十部伎,其后分为立坐二部。

这条史料说明,十部乐是“伐高昌,收其乐,付太常”被增之为十部之伎,于贞观十六年十一月(公元643年11月)的百寮宴中首次上演。以上史料中还须指出的是,括号中九部伎的第四(扶南乐)是一个笔误,扶南属现今柬埔寨以及老挝南部、越南南部等地区,其音乐受印度乐影响深刻,应为天竺乐。其次十部乐中的重大改革是由协律郎张文收采古朱雁天马之义,创制新曲——《景云河清歌》,被命名为燕乐。对此上述《通典》乐6中作如下记载:

贞观中,景云见,河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义,制景云河

清歌,名曰燕乐,奏之管弦,为诸乐之首。

也就是说,贞观中张文收所创的《燕乐》被用在诸乐之首,可见还是强调中国俗乐的重要性。从随初七部伎至贞观中十部伎的发展、演变过程可简单地作以下图示。

隋初七部伎:国伎、清商、高丽、天竺、安国、龟兹、文康

大业中九部伎:清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒*、康国*、
礼毕

贞观十六年十部伎:燕乐*、清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、
康国、高昌*

(以上右上角打星号的为新增之乐)

这里十部乐中除前两部(燕乐、清商伎)为中国俗乐外,其他的八部乐都是外来之乐,唐宫廷在对待外来文化上,其包容性之大、国际化色彩之浓郁可见一斑。

2. 坐、立二部伎的成立及其内容

唐玄宗朝,十部乐的建立标志着大唐文化到达了一个国际化的高度,而十部伎的演奏实际上在其成立后不久便进行了调整和规划,将其以坐、立二部伎的形式展示于宫廷音乐的多种场合,并形成了制度化。因此坐立二部伎不仅与十部乐有着紧密的联系,在盛唐音乐中也扮演着极其重要的角色。以下将对其成立及内容作一梳理和解说。《通典》卷一百四十六,乐6中燕乐的条载:

燕乐,武德初,未暇改作,每宴享,因隋旧制……至贞观十六年十一月,宴百寮,奏十部。先是,伐高昌,收其乐,付太常。至是增为十部伎,其后分为立坐二部。

而相同内容在《旧唐书》音乐志二载:

高祖登极之后,享宴因隋旧制,用九部之乐,其后分为立坐二部。

关于坐立二部伎的成立年代在以上二处的文字表述中很不明确。在《旧唐书》中的表述为九部伎之后,而《通典》中的记述却是收服了高昌,建立了十部乐后分为坐立二部,也就是说坐立二部伎的演奏形式是在初唐高祖武德时期,还是如《通典》所载贞观十六年(643)十部伎的成立后所建?关于这一问题史料中没有明确的交代。但是在上述《旧唐书》的音乐志二中又载:“则天、中宗之代,大增造坐立诸舞。”由此可见,坐立部伎的演奏形式的形成可推至七世纪下半叶的武则天时期。对此《新唐书》也有相关记载,在其礼乐十二中记载道:

帝即位,作《龙池乐》,舞者十有二人,冠芙蓉冠,蹑履,备用雅乐,唯无磬。又作《圣寿乐》,以女子衣五色绣襟而舞之。又作《小破阵乐》,舞者被甲胄。又作《光圣乐》,舞者乌冠、画衣,以歌王迹所兴。又分乐为二部:堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎。

周知,欧阳修的《新唐书》是建立在前著《通典》、《旧唐书》等的基础上再撰而成的。以上的记载相对比较详细,提供了更多的信息。从坐立二部伎的曲目来看,最后的规整与确立应该是在玄宗即位后的事。上述《新唐书》的记载也明确指明,玄宗即位后“作《龙池乐》……又作《圣寿乐》……又作《小破阵乐》……又作《光圣乐》”,也就是说坐立二部伎中的部分曲目是在玄宗朝创作完成的。《教坊记》所载,“开元十一年初制《圣寿乐》”;而坐部伎中的小破阵乐的创作素材是来自立部伎的破阵乐,由玄宗所作。《通典》乐六载:“小破阵乐,玄宗所作也。生于立部伎破阵乐”。而上文中述:在《龙池乐》、《圣寿乐》、《小破阵乐》、《光圣乐》等完成创作、实际演奏后,“又分乐为二部”。这里的“乐”显然指的是上述上演之乐。可见坐立二部伎并不是贞观年间十部乐成立后马上就形成的音乐制度,可以说是初建或划分,而真正的确立该是在近一个世纪后的玄宗朝。这也十分符合这一时期的历史事实。随着玄宗的开元、天宝年间盛唐的到来,同时也带来了音乐上的极度繁盛,在左右教坊、梨园制度成立期间,坐立二部伎的演奏形式也得到了

建立,由此表明自初唐十部乐建立以来,宫廷乐的内容一直在不断扩充与展延,坐立二部伎成为推动盛唐文化高潮到来的重要支柱。

坐立二部伎的内容有,唐的坐部伎八部,立部伎六部,共十四部。据《通典》卷一四六,乐6记载,可梳理如下:

立部伎八部:一安乐、二太平乐、三破阵乐、四庆善乐、五大定乐、六上元乐、七圣寿乐、八光圣乐。

坐部伎六部:一宴乐、二长寿乐、三天授乐、四鸟歌万岁乐、五龙池乐、六小破阵乐。

坐立二部伎的十四部乐舞曲目的创作时期、内容、规模都不尽相同。坐部伎为堂上坐着演奏,丝竹、吹奏及少量的打击乐器,相对于立部伎人数较少,表演者三至十二人不等,演奏技艺较高。而立部伎则以打击乐为主,堂下立奏。演奏人数、规模较大。表演者少则六十人,多者一百八十人。《旧唐书》载立部伎曲目“自《破阵舞》以下,皆雷大鼓,杂以龟兹之乐,声振百里,动荡山谷”。^①可见立部伎的演奏气势恢宏,令人震撼。以吹打乐为主是其主要的音乐特征。

3. 太常四部乐

在初唐的十部伎、武德的内教坊成立之后,随着玄宗朝的左右教坊、坐立二部伎、梨园等音乐制度的相继建立,大唐的音乐文化朝前迈出巨大的一步,并推向了一个历史时期的文化高峰。由于中国历史史籍的记载主要贯穿着儒家思想,他们往往排斥俗文化的记载,导致在俗乐十分活跃的唐代,却难以在正史中寻觅有关俗乐机构,如教坊、梨园等的详细资料,给研究带来不少困难。尤其是这里将要论述的太常四部乐,在研究唐乐的主要史料,如《通典》、《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》、《唐六典》等中均无相关记载。但是缺乏史料记载并不等于不存在历史事实。从唐代前后的历史关系,我们不难看出太常四部乐不仅存在,而且在唐宫廷乐中扮演着重要的角色。以下将展开相关的论述。《册府元龟》卷一百十,记载:

^① 同样的内容《通典》乐六,坐立部伎载:“自《安乐》以后,皆雷大鼓,杂以龟兹乐。声振百里,并立奏之。”

玄宗先天元年八月己酉，吐蕃遣使朝贺帝宴，蕃使于武德殿设太常四部乐于庭。

上述乐事在《玉海》中也有相同的记载。也就是说在玄宗朝先天元年(712)为吐蕃使设宴时于武德殿举行过太常四部乐。在《新唐书》卷一六三中崔郃转的条目中：“太常始视事，大阅四部乐，都人纵观”。都人纵观太常四部乐无疑是个事实。那么这在我国正史中没被记载的“太常四部乐”的实际内容究竟是什么呢？

在古代的宫廷乐中除音乐制度中所规范的雅(太常寺下属的鼓吹署、太乐属)、俗、胡(教坊、梨园等)的分类外，按音乐的来源、用途等不同也被分成“部”。如在唐段安节的《乐府杂录》中就载有雅乐部、清乐部、鼓吹部、熊罴部、鼓架部、龟兹部、胡部等条目。每个乐部都有使用的乐器、服饰、乐舞的形式及演奏风格等详略不等的记载。对此，《新唐书》南蛮传中载有贞元年间受册封为南诏王的异牟寻名册封使西川节度使韦皋创作了《南诏奉圣乐》献上，其乐的演奏形式用四部之乐，该书的南蛮下作了详细的记载：

凡乐三十，工百九十六人，分四部：一、龟兹部，二、大鼓部，三、胡部，四、军乐部。

龟兹部，有羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、短笛、大小觿篥、拍板，皆八；长短箫、横笛、方响、大铜钹、贝，皆四。凡工八十八人，分四列，属舞筵四隅，以合节鼓。

大鼓部，以四为列，凡二十四，居龟兹部前。

胡部，有箏、大小篳篥、五弦琵琶、笙、横笛、短笛、拍板，皆八；大小觿篥，皆四。工七十二人，分四列，属舞筵之隅，以导歌咏。

军乐部，金饶、金铎，皆二；柁鼓、金钲，皆四。钲、鼓，金饰盖，垂流苏。工十二人，服南诏服，立《壁四门》舞筵四隅，节拜合乐。又十六人，画半臂，执柁鼓，四人为列。

韦皋为汉人,他显然是根据唐宫廷二部伎的模式,以南诏的服饰,模仿宫廷四部乐的模式创作了《南诏奉圣乐》,其中的乐器大致采用唐宫廷乐原本的乐器,与骠国乐所在的南国之乐:凤首箜篌、螺贝、大小匏琴、大小匏笙等还有较大的区别。这种模仿当时流行的宫廷四部乐的创作法是十分有可能的。此外,通过宋代的史料也可考察唐太常四部乐的情况。

《宋史》卷一百四十二,乐 17,教坊的条:

教坊自唐武德以来,置署在禁门内。开元后,其人浸多,凡祭祀、大朝会则用太常雅乐,岁时宴享则用教坊诸部乐。前代有宴乐、清乐、散乐,本隶太常,后稍归教坊,有立、坐二部。宋初循旧制,置教坊,凡四部。

这份资料叙述了唐教坊的来历并对宋教坊的成立作了交代。“宋初循旧制,置教坊,凡四部。”也就是说宋初是因循唐的旧制而建的教坊,其中被设为四部,也就是宋的教坊四部乐。关于教坊四部乐的内容同书后文继续道:

法曲部,其曲二,一曰道调宫《望瀛》,二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、箜篌、五弦、箏、笙、觱篥、方响、拍板。龟兹部,其曲二,皆双调,一曰《宇宙清》,二曰《感皇恩》。乐用觱篥、笛、羯鼓、腰鼓、拊鼓、鸡娄鼓、鼗鼓、拍板。鼓笛部,乐用三色笛、杖鼓、拍板。

以上只叙述了宋教坊的法曲部、龟兹部和鼓笛部三部乐的乐器、乐曲的情况。它们与唐《乐府杂录》中所出现的多部乐记载对比,似曾相识。其中龟兹部分与唐完全相同,法曲部与唐的胡乐部;鼓笛部与唐的鼓架部与其使用情况也基本相同,以下略作对照:

《宋史》法曲部:琵琶、箜篌、五弦、箏、笙、觱篥、方响、拍板。

《乐府杂录》胡部:琵琶、五弦、箏、箜篌、觱篥、笛、方响、拍板笙。

《宋史》鼓笛部:三色笛、杖鼓、拍板。

《乐府杂录》鼓架部：笛、拍板、答鼓即腰鼓也。

可见只是乐部的名字作了调整，内容基本还是沿袭了唐的部乐。而宋的第四部乐在同书《宋史》乐志中的稍后处出现了云韶部，书中道：

云韶部者，黄门乐也。开宝中平岭表，择广州内臣之聪警者，得八十人，令于教坊习乐艺，赐名箫韶部。雍熙初，改曰云韶。每上元观灯，上巳、端午观水嬉，皆命作乐于官中。遇南至、元正、清明、春秋分社之节，亲王内中宴射，则亦用之。奏大曲十三：一曰中吕宫《万年欢》；二曰黄钟宫《中和乐》；三曰南吕宫《普天献寿》，此曲亦太宗所制；四曰正宫《梁州》；五曰林钟商《泛清波》；六曰双调《大定乐》；七曰小石调《喜新春》；八曰越调《胡渭州》；九曰大石调《清平乐》；十曰般涉调《长寿仙》；十一曰高平调《罢金钗》；十二曰中吕调《绿腰》；十三曰仙吕调《采云归》。乐用琵琶、箏、笙、觱篥、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。杂剧用傀儡，后不复补。

上文中云韶部与唐《乐府杂录》所载内容有较大的不同，唐的云韶乐部是以雅乐的演奏形式，即堂上、堂下、登歌的形式，运用了玉磬四架；而宋云韶则为黄门鼓吹乐，打击乐鼓占据了较大的比例，并以 13 部完整的大曲出现，气势非常恢宏。

宋的教坊四部乐：法曲部、龟兹部、鼓笛部、云韶部直接来自唐宫廷，但又做了重新调整，适应了新的需要。唐的太常四部乐虽然没有具体出现在文献的记载中，但是其存在并在宫廷中所具有的作用是毋庸置疑的，堪称盛唐时期多元化音乐中的一股重要的力量。

第三节 俗乐机构——内教坊与梨园

唐内教坊的出现标志着中国俗乐制度的最初登场。作为音乐机构，内教坊

约在唐前一千年就已经出现了,并长期以来扮演着宫廷乐的重要角色。公元前六七世纪周礼的春官大司乐,至秦出现的奉常,汉改称为太常,它们一直担当着宫廷仪式乐的角色。直到隋我国的官僚制度得以展开。隋初文帝时曾参考汉魏以来的制度,制定了五省、二台、十一寺这一非常完善的官僚体制,其后经过隋炀帝的改革,直至唐朝真正构建起六省、一台、九寺、五监的中央官僚制度。唐的九寺为太常、光禄、卫尉、宗正、太仆、大理、鸿胪、司农、大府。其中太常寺所辖八署,它们是郊社、太庙、诸陵、太乐、鼓吹、太医、大卜、廩牺(《唐六典》)。与音乐相关的太乐署和鼓吹署在宫廷中担负着郊祀、庙祭、仪仗等仪式音乐的职责,直属太常寺管辖。这种严密、成熟的音乐制度体系不仅一直延续至整个封建王朝,而且实质上也扮演着维护封建王朝的极其重要的角色。唐代不仅是仪式音乐制度走向绚烂、成熟的一个时期,内教坊、梨园俗乐机构的出现更使得我国音乐文化走向了一个新的起点,是与礼俗乐机构同时并进的时代。尤其是内教坊的出现意味着春秋战国以来女乐经历了一千年后的一次全面解放。它打破了音乐从属于礼的历史僵局,作为一种享受的艺术文化被全面认识。它与中唐的梨园一起使宫廷俗乐绽放出从未有过的艺术光彩。内教坊伴随着唐的三百年兴亡盛衰,也是唐代宫廷历史兴亡的见证。这里让我们来了解一下它的真实面貌。

一、内教坊的性质及其内容

在唐初的武德年间高祖就在禁中设立了内教坊。《新唐书》卷四十八,百官志,载:

武德后置内教坊于禁中,武后如意元年改曰云韶府,以中官为使。

这是我国在宫廷的禁中所设立的第一个俗乐机构。这里“以中官为使”的“中官”指的是宦官,表明这一机构的成立初期是由太常寺派遣的官员直接管理的。内教坊成立于初唐,在后来的表述中却大部分被写作“教坊”,那么内教坊与后来的教坊是一种什么关系呢?其实它有一个演化的过程。内教坊是由“内教”

与“坊”两个部分组成。内教坊指的是内教的坊,而不是内面的教坊。内教指的是女教。即古代女子接受的教育,女性修身教养,自古便有。《晋书》卷四十,杨骏传:“后妃所以供粢盛,弘内教也。”指出了内教为妇女受教育的一种,这种女教是妇女获得修养与教益的一种途径。而以女性为主体的内教,作为一种教养逐渐出现了女性学习音乐、歌舞的内容。入唐以来尤指进入宫中的女性乐人。晚唐杜牧的《宫人冢》一诗载:“尽是离宫院中女,苑墙城外冢累累。少年入内教歌舞,不识君王到老时。”阐述了宫苑中的女乐(内教者)年少时就习歌舞,同时也对宫廷内教中女性乐人的身世作了一番心酸描述。而内教坊中的“坊”指的是乐人们集中进行音乐训练、歌舞排演的地方。“坊”一词原意为居住之地。在城乡,即邑中居住为坊,而远离城邦的田野则为村。《旧唐书》卷四十八,食货上载:

凡天下人户……百户为里,五里为乡。四家为邻,五家为保。在邑居者为坊,在田野者为村……

“坊”在宫廷中后来便成为乐人们集中起来进行训练、演出之地,其用法初见于隋朝。《隋书》卷十五,音乐志下载:

自汉至梁、陈乐工,其大数不相逾越。及周并齐,隋并陈,各得其乐工,多为编户。至六年(大业),帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟,悉配太常,并于关中和坊置之,其数益多前代。

东汉以来国家宫廷的乐舞都由太常寺管辖,其中有乐工和乐官等。两汉及西晋以来宫廷一直处于战争纷乱状态,至隋文帝统一了大业,结束了几百年的战乱局面,宫廷获得了重整。雅乐得到了恢复。炀帝大业六年(610)将魏、齐、周、陈的各路乐人子弟都云集于首都,在那里建立了乐工们居住和训练乐舞之地,称之为“坊”,受太常管辖。这个“坊”就是后来被唐所承袭,成为其教坊的胚芽。初唐武德年间在长安都的禁中设置了内教坊。其意为教习内教(亦称女

教,即女子修身、教养)的坊(地方)。武德建立的内教坊后又曾多次被改名,由内文学馆改称为习艺馆和翰林内教坊,后来又被沉溺于道教的武则天改称为“云韶府”。这是来自《书经》益稷中的“箫韶九成”之意。十几年后再次更名为内教坊。那么为什么内教坊的称呼被改成教坊了呢?史料中尽管对此没有明确的解释与交代,但是有一点是可以肯定的。即武德设立的内教坊近一百年后的玄宗朝(开元二年)将其移至蓬莱宫,同时又在京都设立了左右教坊,这个左右教坊无疑也是以女性乐人为主体的内教的坊。《教坊记》中称她们为“右多善歌、左多工舞”,即左舞右歌的绝代佳人。但是它相对于蓬莱宫侧的内教坊可谓左右两个“外教坊”。外面的教坊与内教的坊会产生不同的含义。为了避免滋生歧义便省去了内外两字,被直呼为教坊。但是由于主要都是以女性乐人为核心的音乐机构,也常被习惯性地称为内教。《旧唐书》卷五十,刑法的项载:

自今已后,令与尚食相知,刑人日勿进酒肉,内教及太常并宜停教。

在行刑、大忌之日不食酒肉、停止歌舞的规定同样也在《新唐书》中出现,该书卷四十六,百官,礼部的条载:

凡国忌,废务日,内教、太常停习乐。两京文武五品以上及清官七品以上行香于寺。

这两条记事道出了虽然内教(坊)与太常(寺)两者间的性格不同,但他们的共同之处是在刑法、国忌之日作为行乐欢宴的音乐活动均被禁止的事实。这里的“内教”显然指的就是内教坊,她与太常乐形成了当时宫廷中的雅俗乐的两个平行机构。

其实,中国唐教坊的成立和发展与其历史背景有着深刻的关系。自南北朝以来的西域胡乐在中原逐渐扩展;燕乐与俗乐从隋朝以来也得到了复兴;而后随着十部伎的成立和坐立二部伎的制定,唐宫廷音乐的体裁、乐种、乐人、组织机构都向着一个时代的巅峰发展。特别是胡俗乐达到了从未有过的兴盛时期,因此作为音乐教习制度已经到了必须予以整顿、梳理的时刻。玄宗开元二年(714)又设

置了内教坊和左右教坊,将从雅乐与宫廷燕乐中分离出的胡俗乐置于教坊。这样教坊便与太常寺的职能分行,各履其职。《新唐书》百官三,太乐署的条记:

武德后置内教坊于禁中……开元二年又置内教坊于蓬莱宫侧,有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊,掌俳优杂技,自是不隶太常,以中官为教坊使。

也就是说,从武德(618—626 在位)后的初唐到开元(713—741 在位)时期的盛唐,内教坊的制度逐步走向成熟和完善,配置了各类不同层次的教师(博士),范围也从宫廷的禁中走向公开,数量也得到了大幅度的扩展。《新唐书》的这段史料显示,不到一百年的时间内教坊得到了长足的发展,并从太常寺中分离而出主事俳优、杂技等的娱乐性音乐与艺术,而太常则仍然专事宫廷仪式音乐。由此可见在职能上教坊已经与秦汉以来的太常寺达到各居一方、平分秋色之地了。《资治通鉴》卷二百一十一,开元二年的项载:

旧制,雅俗之乐,皆隶太常。上精晓音律,以太常礼乐之司,不应典倡优杂技;乃更置左右教坊以教俗乐。

这里已明确地将太常(司礼)与教坊(典倡优杂技)中所教授、训练的内容与功能做出了区分,实际上这一制度上的划分是出自皇帝的诏书。《教坊记》补录载:

翌日,诏曰:“太常礼司,不宜典俳优杂技”。乃置教坊,分为左右而隶焉。^①

这份诏书在说明了再置教坊的理由的同时,也道出了这一时期俗乐规模的扩大已经到了不能再与太常所辖的礼仪乐相容并兼之际了的潜台词。内教坊的成

^① 引自《教坊记》,中国戏剧出版社,1959年,第21页。

立有一个发展、变迁的过程。初唐武德建立的内教坊仍然属太常寺管辖,雅俗乐并行。《旧唐书》卷四十三,职官二的项载:

内教坊,武德已来,置于禁中,以按习雅乐,以中官人充使。

也就是说武德初建内教坊时仍然承袭着隋以来宫廷音乐机构的传统,尽管内教坊在太常寺的管辖下主事俗乐,但是仍然参与宫廷仪式活动。由于主要是女性乐人,因此她们会参加一些与皇后相关的仪式活动。如皇后受册、皇后受外命妇、内命妇朝贺、先农、亲桑等活动。《通典》卷一百二十五,开元礼纂类二十,皇后受册的条:

其日……司乐帅女工人入就位,典乐升就举麾位。司赞帅典赞先就殿庭位。

这里并没有明确司乐所帅(率)的“女工”是来自何处的女乐人,但就宫廷中的男女乐人的职能分工而言,出于内教坊的女乐人的可能性很大。这样的表述在《通典》的开元礼纂类十、十八、二十;《大唐开元礼》卷四十八;《新唐书》礼乐志等与皇后相关的受册、先农等段落中多处可见。但是这些女工(女乐人)在与皇后相关的仪式音乐中具体扮演什么角色?是演奏音乐、作舞还是仅仅作为声张气势的作陪?如演奏音乐的话,是声乐还是器乐?对此并没有明确的记载。《教坊记》中将教坊内女性乐人归纳为四种人,即(1)内人、前头人。(2)宫人。(3)挡弹家。(4)杂妇女。^①其中除“挡弹家”演奏琵琶、箏、箜篌、五弦,以及横笛、篳篥等俗乐器外,其他就是歌舞者。如果她们参加雅乐的仪式活动的话,是弹奏这些胡俗乐器出场的吗?中国雅乐的演奏形式有明确的规定:堂上登歌、堂下乐悬、文武佾舞。显然这些胡俗乐器并不适合这种体裁的音乐。从上述《通典》的皇后受册仪式,也有着严密的雅乐进行的规范,同项载:

① 参见赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》第一章第二节,上海音乐学院出版社,2004年5月。

前一日……又设皇后受册位于殿庭阶闲,北向。……司乐展宫悬之乐于殿庭,设麾于殿上西阶之西……

其日……太尉、司徒既受命,出至朝堂,俱乘辂,备卤簿,鼓吹、持节如式。

在皇后受册的仪式上,殿庭中设宫悬、举麾器,皇后的乘驾至朝堂时有鼓吹、备卤簿等,无疑这些宫悬乐器与卤簿所奏的鼓吹乐是宫廷男性乐人担当的,他们是由太常寺中的太乐署与鼓吹署中的乐人演奏的。《通典》卷一百十五,皇后季春吉已享先蚕礼中陈设的项载:

前享二日,太乐令设宫悬之乐于坛南内墻之内,如圆丘仪。诸女工人各为位于悬后,……

这里道出了这些“女工人”在仪式中所处的位置,即她们都就位于太乐令所设宫悬乐之后。由此可见她们并不是演奏编钟、编磬的宫悬之乐的奏者,宫悬乐自有他人所奏。那么这里的女工人担当的是什么角色呢?在《通典》卷一百二十三,皇后正至受外命妇朝贺的仪式中有“皇后出自西房,典乐举麾,奏正和之乐。……为首者初入门,舒和之乐作”的记载。这里的“正(政)和、舒和之乐”是唐武德九年(626)创作的大规模雅乐,谓之“十二和乐”,在这些雅乐中所演奏的佾舞、登歌也应该是由太常寺中的男乐人来担当的。但是毫无疑问这些“女工人”参与了仪式乐的活动,她们的出席只能认为是与皇后相关的仪式,以张“女性氛围”,而并非是为演奏音乐而来的。因为在其他宫廷雅乐(仪式)活动中规定女乐人一概不得出场,这就足以认识她们的作用了。有些学者认为内教坊不仅掌管俗乐还掌管雅乐,理由是教坊女工人出席了皇后的一些宫廷仪式活动,^①这种判断显然仅从文献的字面含义出发,对我国宫廷音乐的本质缺乏足够的了解。

① 见左汉林《唐代乐府制度与歌诗研究》第七章内教坊相关章节,商务印书馆,2010。

教坊中的女性乐人参加了与皇后相关的仪式活动,但是宫廷中的雅乐活动并不是教坊中音乐的主体。教坊活动的核心是散乐、杂技、俳優等俗乐。《新唐书》卷二十二,礼乐 12 载:

玄宗为平王,有散乐一部,定韦后之难,颇有预谋者。及即位,命宁王主藩邸乐,以亢太常,分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧,居新声、散乐、倡优之伎,有谐谑而赐金帛朱紫者。

玄宗平王时就有散乐一部,在其即位后置内教坊于蓬莱宫侧,其音乐的内容则以新声、散乐、倡优之伎的俗乐为主,与太常寺的礼仪乐形成抗衡之势。因性格上的不同,形式上已经分为不同的两个阵营,以角优劣。可见玄宗的内教坊,与武德时由太常寺管辖的内教坊相比已经跨出了一大步,它不仅独立成一个俗乐机构,不“按习雅乐”,同时出演的完全是丰富多彩、形式不一的俗乐内容。上述史料中记载的“新声”指的是相对于我国固有俗乐的胡乐。《通典》卷一百四十六,乐 6,四方乐的项载:

又有新声自河西至者号胡音声,与龟兹乐、散乐俱为时重,诸乐咸为之少寝。

这里的新声,即来自于河西之乐,也就是说指包括黄河以西的凉州、甘州、伊州等西北边地。它们的性格是俗乐,但是不同于我国固有的清乐,故而被另称为新声。它们从南北朝就进入中国,隋朝前后已形成一股巨大的势力,并深受中原人士的欢迎。到了唐的玄宗朝已成为朝廷中一枝独秀的宠儿,被称作胡部,也谓之胡部新声。《新唐书》卷二十二,礼乐 12 载:

开元二十四年,升胡部于堂上。而天宝乐曲皆以边地名,若凉州、伊州、甘州之类。后又诏道调法曲与胡部新声合作。明年,安禄山反,凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。

表明盛唐的玄宗开元时分胡乐盛行,公演于堂上,而此后的天宝年间,这些胡部乐与玄宗梨园的道调法曲相结合成为盛唐音乐的中流砥柱(后详述)。唐代诗人元稹的《和李校书新题乐府十二首·立部伎》载:“宋沈尝传天宝季,法曲胡音忽相和。”作者亲身感受了传至天宝年间的胡俗乐相融合的美妙音乐。

其次,这一时期内教坊中的散乐,并不是周朝出现的散乐(角抵戏、侏儒、相扑等),而特指后汉以来由西域传入中国的百戏,^①是一种幻术、曲艺、杂技、鱼龙漫衍之技。北周以后在宫廷中十分盛行,入唐时成了教坊中重要的一支。《教坊记》中记所载筋斗家、竿木家指的便是散乐的内容。该著还记载了善于歌唱的筋斗家裴承恩之妹与竿木家(散乐长)赵解愁私通的逸话故事。从一个侧面说明了散乐在教坊中的活跃状况。

倡优之伎在中国古而有之。不过这里的倡优无疑指的是南北朝以来的大面、拨头、踏摇娘之类的故事歌舞。这种表演体系一直活跃于宫廷与民间,唐朝出现的大型“喜剧”《参军戏》便是这类歌舞表演的衍生之作,它对我国北宋的戏剧形成产生了直接的影响。而倡优的表演在教坊中也是一股重要的势力。

二、梨园

中唐的天宝年间是唐宫廷乐全面走向文化高潮的一个标志,从初唐太宗的禁中教坊到玄宗朝的左右内教坊的成立,接着十部乐、太常四部乐以及坐立二部伎先后完成与建立,是唐宫廷乐的一个全盛时期。这一时期的宫廷俗乐核心便是玄宗朝的左右教坊与梨园,而梨园是宫廷乐中的精华。在玄宗天宝年间宫廷中如此众多的俗乐机构先后建立,推动了又一轮的俗乐高潮,就其内容来看主要是胡俗乐的兼容,梨园的法曲便是一个典型的体裁。它是由我国汉以来传统的清乐与大量胡乐融合而成的新俗乐。由玄宗命名的“法曲”在盛唐间极度受宠,实际上也是中唐以来胡俗乐融合的新俗乐体裁,并一直盛传于唐宋之间。关于梨园的记载《新唐书》卷二十二,礼乐 12 载:

^① 关于“散乐与百戏的关系”参阅赵维平《中国历史上的散乐与百戏》,载《中央音乐学院学报》,2006 年第一期,第 126—129 页。

玄宗既知音律,又酷爱法曲,选坐部伎子弟三百教于梨园,声有误者,帝必觉而正之,号“皇帝梨园弟子”。宫女数百,亦为梨园弟子,居宜春北院。梨园法部,更置小部音声三十余人。

可见梨园的基本乐人来自于坐部伎子弟,人数达三百之多,他们被称作“梨园弟子”或直呼“皇帝梨园弟子”。他们常由玄宗亲自训练,有错必获纠正。这一记载在《旧唐书》卷二十八,音乐1中便已出现:

玄宗又于听政之暇,教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏,音响齐发,有一声误,玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子,又云梨园弟子,以置院近于禁苑之梨园。太常又有别教院,教供奉新曲。太常每凌晨,鼓笛乱发于太乐署。

由于玄宗酷爱法曲,梨园受训的主要为法曲,因此被直呼为梨园法部,这显然是由于专演法曲而得其名的吧。梨园初建于何时史籍中并没有记载,该词初出于唐代,但具体出现时间在史料中也没有明确的交代。《旧唐书》卷二十八,音乐1载:

玄宗又于听政之暇,教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏,音响齐发,有一声误,玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子,又云梨园弟子,以置院近于禁苑之梨园。

这段文字指出了玄宗在听证之暇指挥太常乐工子弟,被称作梨园弟子。相关的内容在《唐会要》杂乐的项中亦有如下的记载:

开元二年,上以天下无事,听政之暇于梨园自教法曲,必尽其妙。谓之皇帝梨园子弟。

这段史料指出了玄宗在听政之余教授梨园弟子,时间为开元二年,其内容与《资治通鉴》卷二百十一,开元二年的项载基本一致:

旧制,雅俗之乐,皆隶太常。上精晓音律,以太常礼乐之司,不应典倡优杂伎乃更置左右教坊以教俗乐,命右骁卫将军范及为之使。又选乐工数百人,自教法曲于梨园,谓之皇帝梨园弟子。又教官女使习之。又选伎女,置宜春院,给赐其家。

由此可以判断,玄宗在开元二年不仅设置了左右教坊专习俗乐,同时也记录了他在梨园中自教法曲。可见梨园在开元二年已经是一个十分成熟的专业音乐机构了。乐人中的“乐工”是由太常寺坐部伎中精选出来的乐工子弟;而伎女则是从内教坊中挑选出来的优异者。这是一群演奏技艺高超的“皇帝梨园弟子”,被允许居住于宜春院中“给赐其家”的宠儿。也就是说至少玄宗开元二年梨园已经存在并开始演奏法曲了。那么法曲的具体内容有哪些,它是由哪些成分构成的呢?

1. 法曲的内容

法曲为梨园中玄宗亲自指挥、教习而闻名的一种音乐体裁样式。其内容主要有以下几个部分组成:

1) 由汉以来清商三调的遗声,其中主要有:大白纛、十二时、堂堂、泛龙舟等。

2) 主要由玄宗作曲、教习的法曲作品,主要的曲目有:紫极、九真、承天、景云、顺天等。这一部分是唐代法曲的主体。其中《霓裳羽衣舞》、《赤白桃李花》为著名之曲。

3) 坐立二部伎中,立部伎的《破阵乐》、《庆善乐》等也被收入其中。

法曲的教习、演出主要在梨园中进行。而梨园中的乐工、女妓都是从太常寺的乐工子弟和教坊中精选出来的出类拔萃者,其中的乐曲也是经过类比、遴选出来的优秀之作。因此称中唐的法曲为宫廷中的精华之作也不为言过。关于它的内容在白居易的《法曲》一诗中有如下的描述:

法曲法曲合夷歌,夷声邪乱华声和。

以乱干和天宝末,明年胡尘犯宫阙。

乃知法曲本华风，苟能审音与政通。

一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。

愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。

“法曲合夷声”与后一句的“一从胡曲相参错”综合起来考虑的话，这里的夷声显然指的是胡乐，又由于胡夷之声与中国固有的地方乐各自持有鲜明的个性，所以才会出现“夷声邪乱华声和”之诗句。从中道出了胡俗两乐由矛盾走向协和的对立统一体，逐渐被中原人接受和汉化的过程。有关梨园演奏的曲目的记载并不多见，在《唐会要》诸乐的条中有如下记载：

太常梨园别教院，教法曲乐章等。王昭君乐一章、思归乐一章、倾杯乐一章、破阵乐一章、圣明乐一章、五更转乐一章、玉树后庭花乐一章、泛龙舟乐一章、万岁长生乐一章、饮酒乐一章、斗百草乐一章、云韶乐一章，十二章。

以上所演奏的法曲十二章中胡俗乐交融的迹象非常明显，其中《泛龙舟》、《百斗草》、《万岁乐》在《隋书》音乐志的龟兹乐的条目中出现，为胡乐人白明达所创。于唐开元年间被列入法曲。而《圣明乐》是隋开皇六年（586）由高昌所献之曲，^①玄宗朝被改称法曲。可见在这些曲目中有些直接来自胡乐，而有些是由胡乐人创作的，胡乐的影响之深刻可见一斑。唐大曲中著名的《霓裳羽衣舞》也是法曲。《旧唐书》卷一百六十八载：

太和九年八月，为太常少卿。文宗每听乐，鄙郑、卫声，诏奉常习开元中《霓裳羽衣舞》，以《云韶乐》和之。舞曲成，定总乐工闋于庭，定立于其间。文宗以其端凝若植，问其姓氏。翰林学士李珣对曰：“此冯定也。”

^① 《隋书》卷十五，音乐志下载：“六年，高昌献《圣明乐》曲，帝令知音者于馆所听之，归而肄习。及客方献，先于前奏之，胡夷皆惊焉。”

由冯定所创舞曲《霓裳羽衣舞》与《云韶乐》关系密切,而其声调与来自于节度使杨敬述所进献的西域佛曲《婆罗门曲》有着直接的关系。《乐府诗集》卷五十六曰:

《霓裳羽衣曲》,开元中,西凉府节度杨敬述进。郑愚曰:“玄宗至月官,闻仙乐,及归,但记其半。会敬述进《婆罗门曲》,声调相符,遂以月中所闻为散序,敬述所进为曲,而名《霓裳羽衣》也。”

该文继续述:

白居易曰:“《霓裳》法曲也。其曲十二遍,起于开元,盛于天宝。”凡曲将终,声拍皆促,唯《霓裳》之末,长引一声。

确实在白居易的诗篇《法曲》中道:

法曲法曲舞霓裳。政和世理音洋洋,开元之人乐且康。

法曲法曲歌堂堂,堂堂之庆垂无疆。

《霓裳羽衣曲》是开元时期的歌舞大曲,结构庞大而复杂,是梨园法曲中的一首重要曲目。

2. 梨园乐人的构成

梨园的乐人构成主要来自太常寺的乐工子弟,还有教坊女乐及小儿部,而最初都是由坐部伎中选出的优秀演奏员。前引《新唐书》卷二十二,礼乐 12 中有玄宗“选坐部伎子弟三百教于梨园”的记载。唐朝坐立二部伎确立以来在演奏技艺上有了明确的分类。这一点在白居易的《立部伎——刺雅乐之替也》一诗中便有清晰的记载:

太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，
堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。
立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。
立部又退何所任，始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，

显然堂上堂下的等级主要是与演奏技艺的高低、演奏内容以及乐器的组合相关，堂上的丝竹笙歌因其清雅动听成了“一声众侧耳”；而立部伎主要是鼓吹、打击乐，因其粗杂轰响的效果成了“万曲无人听”，二者形成鲜明对比。太常部伎的等级划分显然是因其内容及演奏技艺的高低所形成的“立部贱，坐部贵”。当坐部伎演技落伍之时退为立部所用，而当立部伎再不行时则“始就乐悬操雅音”了。很显然雅乐部的悬架钟磬之乐不仅无感情表述之要求，以打击乐为主的演奏简单又乏味，因而演技上则更次之，便决定了它在乐队中的地位。

梨园的乐人是从坐部伎中选出，可见其基础是在太常寺乐部中最优秀者，这一点也是确立了梨园在教坊乐中的最高地位之理由。而坐部伎中的六部（燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、小破阵乐）曲目都为梨园法曲，在唐的玄宗朝得到重用。梨园乐工除太常寺坐部伎乐人弟子外，主要还是宫女及内教坊女乐人及音声小部乐人。《太平御览》卷五百八十三，乐部 21 中转引《明皇杂录》曰：

天宝中，上命官女子数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。

该条目与前引《新唐书》卷二十二，礼乐 12 中所载：“宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部。”完全一致。也就是说居住于宜春北苑的宫女为梨园弟子。对此，她们与教坊中的女乐人（妓女）又相处于何种关系？《教坊记》载：

妓女入宜春苑，谓之内人，亦曰前头人，常在前头也。其家犹在教坊，谓之内人家。

这里所载教坊妓女,宜春苑中的内人与梨园弟子又是怎样的关系呢?实际上她们之间的关系密不可分。《朝野类要》卷一,教坊的条中明确的说道:明皇遂置为教坊,其女乐则为梨园弟子也。也就是说教坊中宜春院所居住的女乐人,她们也是在教坊中宜春北院居住的最优秀女乐人——内人,常被称作梨园弟子。

在梨园中的女乐人除了宫女、妓女、女乐的称呼外,以上还提到有小部乐人。《新唐书》礼乐十二载:梨园法部,更置小部音声三十余人。帝幸骊山,杨贵妃生日,命小部张乐长生殿,因奏新曲,未有名。小部乐人是梨园中的特殊人群,由15岁以下的儿童组成,她们也被称作小部音声,“音声”是乐人的总称。《太平广记》卷二百四,乐2载:

值梨园法部置小部音声,凡三十余人,皆十五以下。天宝十四载六月日,时骊山驻蹕,是贵妃诞辰。上命小部音声,乐长生殿。仍奏新曲,未有名。

道出了小部音声是一批15岁以下的乐人,由30多人组成。他们是一支技艺精良、深受宠爱的宫廷小乐部,用于天宝十三年六月的杨贵妃生日的庆宴。由此可见梨园的基本成员是来自坐部伎中遴选出来的上等演奏员,其次主要还有内教坊中的最优秀的女乐人——内人及其乐人子弟的少儿班,小部音声。这一乐人的阵容无疑是整个宫廷中的精华及核心,由此也成了玄宗最得意的音乐机构。玄宗酷爱法曲,梨园创作及演奏之乐主要是法曲,后便直命为法部。梨园的盛期为玄宗朝的天宝年间,经安禄山之乱开始逐渐衰退,将近半个世纪便走到了尽头。杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗句反映了唐末女乐衰退的事实,诗句以公孙大娘为代表,传达了五十年间梨园的盛衰史。诗中的最后一行写道:

先帝侍女八千人,公孙剑器初第一。

五十年间似反掌,风尘飒洞昏王室。

梨园弟子散如烟,女乐余姿映寒日。

诗句形象地反映出半个世纪间的梨园女乐盛衰的历史。

三、盛唐——俗乐的展开与演化

玄宗朝的开元及此后的天宝年是中国盛唐的高峰。这是一个经济繁荣,政治开明,文化发达,同时对外交流频繁,社会充满自信的时期,它不仅是唐朝的一个巅峰期,也是中国封建社会的鼎盛期。宫廷音乐文化也随之得到了高度发展。从初唐至盛唐的一百年间,宫廷音乐文化有一个渐变的发展过程,而这一时期俗乐的展开是艺术发展的主脉。入唐以来雅、俗、胡三乐进入了一个全面展开的阶段。初唐,音乐机构、乐人体制都由太常寺管辖,仪式乐是其主要任务。尤其是雅乐的全面兴起是中国音乐史上的一个亮点。从两晋以来至隋文帝一统天下的几百年间,雅乐在战争纷乱、宫室动荡的年代里几乎丧失殆尽。隋高祖文帝统一了大业,命乐官郑译、牛弘、何妥等重新修订雅乐,最后确定黄钟一宫调雅乐。但是隋代历时三十八年,十分短暂。唐承隋制,展开了有史以来规模最大的雅乐。祖孝孙“斟酌南北,考以古音,作为大唐雅乐”。^①以十二律各顺其月,旋相为宫,于唐武德九年(626)创制大规模的雅乐,谓之“十二和乐”。玄宗开元六年(718)又新增三和,从而迎来了中国历史上雅乐的巅峰期,史称“开元雅乐”。唐“十五和”登歌雅乐被后世奉作典范,此后各代在形式上效仿其作。产生了五代的“十二顺”、北宋的“十二安”、元代的“十三成”、明朝“十二和”、清代“二十五平”雅乐,构成了我国历史上雅乐的惯例。显然,雅乐在隋末唐初再次兴起具有重大的意义,担负起宫廷仪式、祭祀、仪仗等多项活动的主角。

除雅乐的成功兴起外,随着国力的加强,唐宫室的强盛及与周边诸国的外交展开,宫廷活动十分频繁,宫中燕飧之乐逐渐成为初唐的主力。南北朝以来西域诸国大规模来朝,隋统一了大业后,除了重新修订宫廷雅乐外又建立了从汉以来的胡乐与中国固有的俗乐的典制。开皇初制定了七部乐至大业中的九

^① 《旧唐书》卷二十八,音乐1。

部乐构成了宫廷中从未有过的燕乐盛会。从九部伎的成分来看西域五伎是最强盛的,也是对我国影响最为深刻的乐伎。接着,唐承隋制,太宗贞观十四年(640)协律郎张文收作《景云河清歌》,成为十部伎的第一部——燕乐伎。燕乐伎与初唐的三大乐舞,即七德武(秦王破阵乐)、九功舞(庆善乐)和上元乐齐名并列,为歌颂太宗及高宗文武功绩的一种燕飨仪式乐。燕乐伎吸收了胡、雅的特点,^①最终作为宫廷仪式乐的最初一部被收入十部伎。这里还体现在宴飨礼乐的九部乐最后一伎——文康伎。文康伎是替代隋初七部伎的礼毕伎,即九部伎作为全部结束时的最后一乐部来演奏的。表示礼仪乐的终止。相对于此,燕乐则是十部乐的开始之礼仪,也是燕飨雅乐的代表。后来被置于坐立二部伎中坐部伎的第一部,可视为“诸乐之首”。尽管十部乐中西域有八部之多,但是清乐与燕乐两伎还是占据着重要的位置,尤其是燕乐。

无疑,十部伎在初唐以宫廷贵族为中心的文化中占据着最为重要的地位。从形式上来说它们是雅、俗、胡三乐综合性的内容,尤其是胡乐的要素占据着显要的比重。从性格上来说与祭祀、宫廷仪礼性的十二和雅乐不同。它们包含着浓郁的多国乐色彩,有着丰富的俗乐因素,胡、俗乐器是其主体,尤其是胡乐器广泛用于宫廷宴飨,且从第一伎至第十伎通遍演奏,不失仪式性特征,可称为宴飨仪式乐。但它与初唐的雅乐不同,十部乐显然具有一股以中国为核心将周边诸国凝聚于一体的高度向心力。十部伎的成立及其初演预示着大唐音乐文化迎来了一个新阶段,将唐朝音乐文化推向了一个制高点。实际上这一时期除十部伎以外,如第一章第二节所叙述的,还有东夷、南蛮、北狄的诸国之乐因系统不全、文化性格不鲜明等原因没有被列入乐部之列,但它们都进入了隋唐宫廷。

这样,从亚洲的版图上来看,当时的中国受到东南西北各方诸国的朝圣,构成了一个大唐帝国的形象,具有鲜明、浓郁的国际化色彩。这一文化态势客观上也呈现出对外是一种多元化的文化大国形象,对内形成了高度集中的中央集

① 燕乐伎中使用的乐器,除俗乐器筑、箜篌、大小笙、箫、长短笛等外,混有五弦、琵琶、箜篌、箏、笙、笛、箫、铜鼓等胡乐器,同时还使用了玉磬、方响各一架的雅、俗、胡融于一体的乐队形式。参见《新唐书》卷二十一,礼乐 11。

权,十部伎的宫廷燕乐则成了大唐帝国的“朝圣乐”。

但是,中唐以来宫廷乐的形势发生了深刻的变化。坐立二部伎的确立、教坊的胡部新声以及梨园法曲等的显现,构成了宫廷宴乐的中枢。此后十部乐的影响渐趋削弱,并失去了隋末唐初的国家性规模的造势,流于一般国家性礼节,如立太子的祝宴、贵族私宅的宴会的形式。这种局势的形成主要是俗乐的大力兴起所致。中唐以来胡俗乐的势力强劲,尤其是玄宗朝的左右教坊以及梨园的出现是这个时代的亮点。教坊胡部新声及梨园法曲预示着一股崭新势力的凸显。关于教坊的乐人,如前所述以女性乐人为主体的外,夹杂着一些散乐的男性乐人。她们摆脱了太常寺的管辖,作乐的内容也与雅乐及十部伎的国家性的仪式乐相背离,纯粹是娱乐性、享受性且深具文化内涵的世俗乐。唐代刘肃的笔记小说集《大唐新语》卷十厘革的项载:

开元中,天下无事,玄宗听政之后,从禽自娱。又于蓬莱宫侧立教坊,以习倡优尊衍之戏。酸枣尉袁楚客以为天子方壮,宜节之以雅,从禽好郑卫,将荡上心。

相同的内容在《太平御览》卷二百六十九县尉的项中也有记载。这应该是时人刘肃切肤感受之语,道出了蓬莱宫侧的教坊乐成为玄宗听政之余的消遣修身的艺术活动。在“天下无事”之际便以教坊乐来“从禽自娱”。“倡优尊衍之戏”犹如先秦的郑卫之音,令人心神荡漾、怡情悦性。音乐显然脱离了仪式性内容,走进了以人为中心的欣赏、愉悦的艺术层面。内教坊制度的建立为艺术活动拓展开辟了一个重要的场所。尤其到了玄宗朝,不仅将武德时建立的内教坊移至蓬莱宫侧,同时在京都又设立了左右教坊,这种机构规模的扩大显示出这一时期艺术音乐获得了极大的展开,玄宗朝的左右教坊在“左舞右歌”深具特色的同时,“居新声、散乐、倡优之伎”等庞大的俗乐体系亦均在教坊的艺术活动之列。这种融胡俗乐于一体的艺术展开,瓦解了我国长期以来以太常寺乐工为中心,宫廷乐只是象征粉饰国家权力的一元化结构。俗乐机构的教坊与太常寺属下的太乐署、鼓吹署在功能上出现了平行共享的局面。这一新时代的信号表明中

唐以来音乐由国家主义的行为开始走向贵族化,艺术公然成为一种时代的需求,同时我们还看到皇帝及贵族不仅仅是艺术的欣赏者,如唐玄宗自身便是一个积极的艺术实践者与演奏家,他的羯鼓演奏及对梨园弟子的音乐指导一时成为佳话。充分显示出宫廷文化的多元化、国力的强大及自信度。

在谈到教坊及俗乐艺术时不得不涉及多次出现的音乐机构——梨园。它与玄宗朝的左右教坊几乎同时出现,是专演法曲的机构,尽管它的兴衰盛亡只有短暂的半个世纪,却与玄宗朝的教坊犹如孪生姊妹般地在中国音乐史上留下了深刻的烙印。他们主要演奏的是玄宗酷爱的法曲。

法曲一词初出于隋朝,《新唐书》卷二十二,礼乐 12 载:

初,隋有法曲,其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小,号曰“秦汉子”,盖弦鼗之遗制,出于胡中,传为秦、汉所作。其声金、石、丝、竹以次作,隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音。

法曲的内容传于汉以来的遗声音曲,与佛曲法乐有关,梁武帝时为提倡佛教出现过法乐童子伎,逐为清商调之列。从以上隋的法曲中所使用的乐器可知,除雅乐所用的金、石之器外,丝竹乐的胡俗乐器并用现象也很明显。这段文字强调的是因其乐“音清而近雅……隋炀帝厌其声澹”(淡泊),故在曲终复加解音,使其变得复杂、激烈而富艺术感染力。法曲的变化出现在玄宗朝的梨园。梨园的法曲有个渐变的过程,它是从胡俗乐的融合逐渐走向汉化的。

如前所述隋末唐初胡乐的势头十分强劲。前引《新唐书》卷二十二载,于开元二十四年,胡部乐已经堂而皇之的公演于宫室。至天宝年间若凉州、伊州、甘州之类西域边陲之胡曲已经广为盛行。该条中稍后又出示了一条玄宗皇帝的诏书,提供了一个重要的信息:曰“后又诏道调法曲与胡部新声合作”。也就是说由胡俗乐相融合的胡部新声与梨园的道调法曲“合作”。实际上这种两乐的“合作”不久便付之于实践。前引元稹的《和李校书新题乐府十二首·立部伎》诗中便是一个例证:“宋沈尝传天宝季,法曲胡音忽相和”。指出天宝年间的法曲胡音相融和的事实。而《梦溪笔谈》卷五,乐 1 载:

“外国之声，前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”

这里明确地指出了在天宝十三载(754)实行了道调法曲与胡部新声的合作诏意。由此中国失去了原有的音乐形态，出现了新的音乐格局：雅乐(仪式乐)、清乐(俗乐)、宴乐(胡俗乐相融)。那么天宝十三载宫廷中发生了什么呢？道调法曲与胡部新声是怎么合奏的？对此《唐会要》卷三十三，诸乐的项提供了重要的史料信息。该项从一开始就“天宝十三载七月十日太乐署供奉曲名及改诸乐名。”列出了唐旧曲、唐新曲、胡曲、道乐曲等共二百二十余首曲目。以太簇宫、太簇商、太簇羽、林钟宫、林钟商等十四个雅乐调名为先，将沙陀调、太食调、般涉调等俗乐调为“时号”，以示将这些时称的俗乐调名分别纳入十四个调名中。接着又列出胡乐曲名、旧唐乐曲名等“改为”新唐曲、道乐曲名。如“太簇宫时号沙陀调。龟兹佛曲改为金华洞真。……黄钟商时号越调。破阵乐、天授乐、无为、倾杯乐、文武九华、急九华、大叠瑞蝉曲、北铎归淳、庆淳风、杜兰鸟多回改为兰山吹、老寿改为天长宝寿。春莺啭吹、急兰山、高丽改为来宾引。耶婆地胡歌改为静边引。婆罗门改为霓裳羽衣”……等。十四个调中将二百二十多首俗曲改为近六十首。其中近二十曲的胡乐曲改为唐乐曲；十多首旧唐乐曲改为新唐曲。而在新唐曲名中出现了许多道教色彩浓郁的乐曲名如金华洞真、神仙、仙云升等。在这些由胡乐曲改为新唐曲的曲目中，著名的《霓裳羽衣曲》便是由玄宗据河西(节度使杨敬)所献的婆罗门曲改编而成。也就是说天宝十三年由太常寺所供奉的改编新乐不仅仅告示了道调法曲与胡部新声的“合作”的事实，更显示出一个时代的分水岭，即对外来乐及中国古乐的完全接受与继承，在消化的基础上出现了一个“汉化”的新时代。

四、结语

内教坊与教坊的关系在中国音乐史上是一个发展、变迁的过程，它呈现出中国音乐史上宫廷俗乐发展的轨迹。武德的内教坊受太常寺管辖，尽管主事俗

乐但其中的女性乐人还得参加与皇后相关的雅乐活动。这种分工上的不明确显示出我国初期的俗乐机构仍然受到长期以来太常寺的惯性干扰与限制。但是这种情形到了一百年后的玄宗朝发生了彻底的改变,内教坊与太常机构分道扬镳,专事俳优、杂技、散乐、女乐等俗乐。

盛唐文化是在渐变的过程中形成的。从南北朝以来至隋、初唐是我国俗乐迅猛发展时期,尤其是胡乐人的来朝,受到了宫廷及中原的极大欢迎。隋的七部伎、九部伎及初唐的十部伎的成立标志着初唐国家化的高度集权,音乐的成分也由初唐前的雅、俗、胡三乐鼎力全面走向融合。这种延续也体现在后来的坐立二部伎及太常四部乐的音乐体制上。然而,在这一时期国家性规模发展的同时,音乐开始作为真正的艺术文化朝着皇帝及贵族阶层的享乐生活转化,这是一个十分重要的文化现象。它的舞台便是玄宗的左右教坊和梨园。

教坊中胡俗乐的融合所显示的胡部新声与中唐梨园的道教法曲都是这一时期涌现出来的崭新俗乐,它们与唐的十二和雅乐(祭祀乐)、十部伎(宴飨仪式乐)及新俗乐(胡俗乐相融的艺术乐)构成三股不同音乐形态,它们势均力敌,个性分明。从唐代大量的文献、考古资料以及绘画艺术中我们都能看到,盛唐以来音乐艺术逐渐受到皇帝、贵族的追崇,教坊与梨园之乐绽放出绚丽的光彩。如五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》、南唐周文矩《宫乐图》、《合乐图》等的音乐场面细腻生动地反映出贵族与音乐艺术的相互关系。更值得注意的是,玄宗天宝年间的盛唐时期我国已经完成了对外来乐的消化与接受,对传承的古乐的又一次改新,胡部新声与道调法曲的合作显示出胡乐汉化的迹象。这种新俗乐的出现标志着一个新时代的涌现。庞大的俗乐体系宣示了以太常寺为主导的初唐已成为过去,教坊与梨园的新俗乐成为一个时代的新宠。

第三章 古代日本对中国唐乐的接受与变迁

第一节 日本正仓院的乐器及其传承脉络

一、日本初期宫廷乐的形成与中国的关系

成熟、鼎盛的大唐文化对东亚诸国产生着巨大的辐射和影响力,其中东亚的日本是直接而又组织化地接受了来自中国盛唐时期的文化。如果从历史的纵向来看日本与中国的交往,历史十分悠久,至少可以追溯到汉代。东汉的光武帝于建武中元二年(57)赐日本倭国朝贡使者印绶。安帝永初元年(107)倭国王帅升入贡东汉,献上奴隶 160 人等(均见《后汉书》东夷传)。由此可见至少汉以来就已经拉开了中日交流史的序幕,而这种交往在宫廷层面断断续续一直存在。泰始二年(266)载有:“十一月己卯,倭人来献方物。并圜丘、方丘于南、北郊,二至之祀合于二郊。”(《晋书》武帝纪,卷三)。

而在日本文献《日本书纪》卷九,神功皇后 66 年的条目中载有如下的纪录:

六十六年,是年,晋武帝泰初二年,晋起居注云,武帝泰初二年十月,倭女王遣重译贡献。

义熙九年(413)由高丽、倭国等向东晋献物^①。

5 世纪上半叶前后(元嘉二年至大明六年,425—462)倭国王向宋朝贡,并求得宋授予倭国将军及倭王爵位称号的请求纪事^②。

此后日本也陆续遣使向中国宫廷朝贡,升明元年(477)十一月及翌年五月都有由倭国派遣使者向宋献朝贡之物的记载(《宋书》卷十顺帝)。

到了6世纪末圣德太子摄政(593)起,便开始正式将向中国派遣使者一事提到议事日程,公元600年第一次通过遴选,组织化地派送使节团来隋学习。《隋书》倭国传有如下记载:

开皇二十年(600),倭王姓阿每,字多利思北孤,号阿辈鸡弥,遣使诣阙。……大业三年,其王多利思北孤遣使朝贡。使者曰:“闻海西菩萨天子重兴佛法,故遣朝拜,兼沙门数十人来学佛法。”

就这样,从汉至唐的近千年的文化交流过程中,日本源源不断地输入中国大陆文化,尤其是隋、唐间的几百年,遣隋使、遣唐使的国家化、规模性地派遣,将大量的中国唐文化,包括由丝绸之路传入中国的印度、波斯等地的外来文化输送到日本。他们以佛教为载体,将以中国为主体的经济、文化、宗教、艺术等诸多领域的文化艺术、社会制度、科学技术等带到了日本,为日本早期的社会形成打下了重要的基础。在中国,唐代及之前的音乐实物传承至今的甚少,我们往往只能从一些出土文物、壁画中寻找、追思出一些时代的踪影。但是,在日本至今仍然传承着由中国传去的唐乐——雅乐。奈良正仓院保存着唐玄宗朝盛期并留下的完整乐器共18种75件(其中还包括日本和朝鲜的乐器)。中国最早的古琴谱,6世纪南朝丘明所传的《碣石调·幽兰》(现藏于东京博物馆)、8世纪以来大量的琵琶谱、箏谱、横笛谱、笙谱以及日本雅乐曲目、日本至今所使用的箏、横笛、琵琶、笙、箏、三味线、羯鼓、尺八等,这些乐器基本上都是来自

① 《晋书》卷十,安帝纪。“义熙九年春三月丙寅,……是岁,高句丽、倭国及西南夷铜头大师并献方物。”

② 参见《宋书·夷蛮·倭国》。

中国,并逐渐日本化了的音乐实物。其次,在音乐制度上大宝元年(701)颁布了雅乐寮制度,它与中国隋以来的律令制有着密切的关系。此后不久日本宫廷出现了内教坊音乐机构,从8世纪初至9世纪末近两个世纪中内教坊在日本宫廷的仪式音乐中发挥了重要作用。日本内教坊的形成以及雅乐寮中的乐人制度的构成都与中国隋唐时期的音乐制度有着直接的关系。

另外,随着遣唐使的来朝中国的音乐也随之被带入日本,并盛传于日本宫廷。日本文武天皇大宝二年(702)在宫廷的宴会中公开、正式地演奏了中国的乐曲《五帝太平乐》。^①此后的一些日本史料还表明,乐曲中还有《赤白桃李花》、《破阵乐》、《倾杯乐》、《三台》、《崇明乐》、《浑脱》、《皇帝破阵乐》等大量乐曲。这些乐曲显然是来自中国唐宫廷的燕乐。而内教坊的女乐、中国民间的踏歌、由印度传入中国,并在南北朝、隋唐时期发育成熟的声明等音乐体裁都相继活跃于日本的宫廷、寺庙及民间,有的传承至今,目前依然能聆听其声韵。那么,这些音乐是如何传入日本、此后又怎样走向衰落的呢?有的至今仍然活跃于日本音乐舞台的乐种,其现存的状态及其背景又如何呢?这些将是本章涉及的课题。以下拟从乐器、音乐制度(包括乐人)、音乐体裁等细部内容分别进行详述,以解构其历史真相。

二、从正仓院的乐器看中日音乐的关系

中国隋唐时期的乐器经一千三百多年的生息传承,至今已发生了巨大的变化,其演奏方式、乐器形制以及音色特征等大致已远离其本来的面貌。从我国周朝建立的金、石、土、革、丝、木、匏、竹的八音乐器分类来看,出土的绝大部分乐器不要说演奏,有些如丝、竹、木等类乐器都因腐烂而难辨其原形,除传承至今的极少数古琴外,唐或此前的乐器几乎已难以寻觅。然而隋唐时期由于中日文化间交流广泛,大批的乐人来唐,他们在带回了大唐乐舞的同时,乐谱、乐器、乐曲等都随之被带入了日本宫廷。其中,中国当时的乐器作为一种舶来品,与其说是用于演奏,其中一部分不如说是作为高级的欣赏玩物被保留了下来。坐

^① 《续日本书纪》文武天皇大宝二年:“癸未,宴群臣于西阁,奏五帝太平乐,极欢而罢,赐物有差”。

落在日本奈良的正仓院所传承下来的玄宗朝盛期及此前的大量文物中的乐器占据了重要的地位,18种75件完好的珍品不仅反映出隋唐音乐的盛势,同时对我们理解这一时期音乐实态也有着极其重要的意义。

正仓院坐落在奈良东大寺大佛殿的西北方向。奈良是一座古城,距日本商业都市大阪向东40公里左右。但是奈良曾经是一个时代,称为奈良朝(710—794),这一时期是中日文化交流的高峰期,遣唐使的派遣以及中国文化的输入都与这座城市关系密切。这座古都是模仿唐都长安而建立的。无疑也留下了许多唐代的遗迹,正仓院便是其中之一。

图3-1-1就是举世闻名的正仓院,这座唐式建筑在向人们叙述着将近1300年前来自中国的古老故事。“正仓”一名为收纳“正税”(田租、稻谷)的仓库,有“正税仓”之说,为纳税的仓库。而“院”是四面一郭,围拢之意。正仓院显然是一个藏宝之地。



图3-1-1 建有1200多年历史的正仓院

正仓院所藏的传承之物有万件之多,且都是上献皇帝的朝贡之品,是奈良朝的圣武天皇(724—756年在位)珍藏多年,来自中国大陆、朝鲜和日本本国的珍品,其中来自中国大陆之物占据最主要地位。天平胜宝八年(756)二月皇帝崩驾,光明皇后在其死后的七七之忌,将其所有的遗爱珍品全部捐赠给奈良的东大寺,以志纪念。为了收藏这笔丰厚的文化遗产,同年建造起这座正仓院。当年所有的珍贵遗物进库全部记账入册,公开报道的有八千多件,而实际上有许多物品是由多件组成的一组、一束等,因此其数量往往难以记数,粗算应有万件之多。

正仓院乐器的价值如前所述是由其特殊性所决定的,即它不是埋葬物而是地面上的传世之品,其保存的完好程度让世人至今依然能见到8世纪唐代宫廷乐舞的遗容,在所藏完整的乐器中有多种成分的乐器,其中有日本固有的乐器和琴;来自朝鲜的乐器新罗琴;来自中国大陆的印度系乐器五弦直项琵琶、横

笛、腰鼓等；波斯系乐器四弦曲项琵琶、箜篌等；还有中国固有的乐器七弦琴、尺八、箫、笙、竽等。为方便起见，按乐器的振动方式分类，具体可列述如下^①：

1) 弦鸣乐器

琴：金银平文琴；七弦乐器：一件七弦的残缺物，有弦、轸、琴额等；瑟：残缺物。

箏：残缺，共四件及一些残件；新罗琴：金泥绘新罗琴、金薄押新罗琴及一些残缺物。

和琴：桧和琴多面及和琴残缺物。

箜篌：漆箜篌、螺钿箜篌及配件。

琵琶：共四面完整的琵琶，它们是螺钿紫檀琵琶、螺钿枫琵琶、木画紫檀琵琶二面。另外还有紫檀琵琶、紫檀金银绘拨、琵琶袋残缺物等。五弦琵琶：螺钿紫檀五弦琵琶。

阮咸：二件螺钿紫檀阮咸。

2) 气鸣乐器

尺八：共有八管：玉尺八、尺八三管、桦缠尺八、雕刻尺八、雕石尺八、牙尺八。箫：甘竹箫残缺二件。横笛：四管横笛，雕石横笛、牙横笛、斑竹横笛、横笛。笙：共三件，吴竹笙二件、假斑竹笙。竽：有三件完整的竽，吴竹竽二件、假斑竹竽还有些笙竽残件。

3) 膜鸣乐器

腰鼓：漆鼓胴及残件；细腰鼓：磁鼓胴。另外还有鼓皮残件等多件。

4) 体鸣乐器

锡杖：白铜头锡杖二件、铁锡杖。

铃：金铜幡、金铜杏叶裁文附属品等多件。

铮铎：金铜杖幡铮铎、金铜铮铎。

磬：铁磬残缺物；方响：铁方响残缺。

以下就来自于中国大陆部分的乐器作具体的解说，这些乐器在中国大部分

^① 参见「正倉院の楽器」，第9—11页，日本經濟新聞社，1967年。

已发生了变迁,而在日本有许多乐器至今仍然保留着原来的演奏方式,但也有些乐器发生了深刻的变化。

在中国的文献史籍中琵琶指的是四弦曲项琵琶;五弦指的是五弦直项琵琶;还有一种琵琶类乐器就是阮咸。三类不同形制的琵琶乐器目前在中国本土已经不见其实物,我们现在看到的琵琶是一件历经长期变迁后的乐器,它们的形制、演奏法以及表现功能都发生了巨变。我国隋唐时期的琵琶实物没有保存下来,我们现在只能从历史文献和壁画中见到其风采。但是正仓院却留下了上述三种隋唐琵琶的完整乐器,为我们了解当时的历史真相提供了重要的实物。

1. 四弦琵琶

正仓院所藏曲项四弦琵琶共有五面,它们因制作材料和装饰的不同有着不同的命名。

螺钿紫檀琵琶 1 面

螺钿枫琵琶 1 面

木画紫檀琵琶 2 面

紫檀琵琶 1 面

另外还有一把紫檀金银绘制的拨子。

图 3-1-2 是正仓院所藏木画紫檀琵琶(一件乐器的正反两面),是一个横向微大的梨形形制,制作非常精美。这五面琵琶的形制基本相同。四弦四柱曲项。四柱加上空弦四音(琵琶上称作散打四声)共能奏出 20 个单音。这正好符合敦煌琵琶谱所出现的 20 个谱字音位。

四弦琵琶起源于波斯,约 3 世纪后半传入中国,琵琶进入中国后对中原文化产生了巨大的影响,南北朝以来大量的胡乐人来朝,其中琵琶乐人占据优势并扮演着重要的角色。琵琶盛期在隋唐,从唐宫廷十部乐来看,

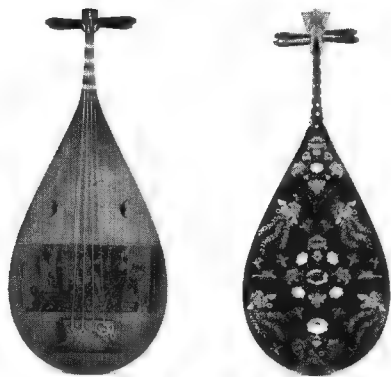


图 3-1-2 正仓院藏木画紫檀琵琶(正反面)

除康国乐外遍布其它所有的乐部。^① 汉代以来,尤其是唐代出现了大量的有关琵琶的诗赋,白居易的《琵琶行》家喻户晓,足以显示琵琶在中原地区的流行程度。

四弦琵琶进入中国后逐渐地方化,成了大量诗歌的伴奏乐器,唐后延伸于各种领域,成为独奏、器乐合奏及说唱音乐的伴奏乐器。从元代出现的《海清拿天鹅》到清代华秋苹的《琵琶谱》(1818)、李芳园的《南北十三套大曲琵琶新谱》(1895)等来看,琵琶已在中国音乐中占据着牢固的地位。琵琶从唐开始对东亚诸国进行传播,日本是接受和延伸发展琵琶乐的重要国度。而四弦曲项琵琶便是东亚琵琶文化圈的祖型。

唐代传播于日本的琵琶,至今在日本仍然十分盛行。与中国不同,琵琶在日本有着两条鲜明的发展轨迹:

1) 保持唐以来原样的形制。在日本雅乐队中使用的乐琵琶不仅在形制上同正仓院的琵琶保持原样,其演奏方式仍然横抱,用拨子演奏。比较忠实地传承了该乐器的传统。

2) 由乐琵琶发展而来的盲僧、萨摩、平家、筑前琵琶等形制发生了新的变化,不仅加品加弦,演奏方式也发生了变化。将它们的形制、图像列表比较如下。

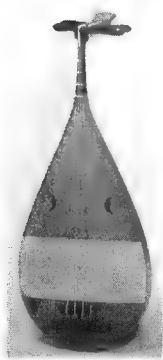


图 3-1-3
乐琵琶



图 3-1-4
萨摩琵琶



图 3-1-5
筑前琵琶



图 3-1-6 平家琵琶

^① 实际上只是一个记载的缺漏。唐代康国人康昆仑是一个著名的琵琶乐人,活跃于宫廷。因此,康国应该有琵琶。

表 3-1-1^① 现存日本琵琶的形制

名 称	琴 长	弦 数	弦间音程	柱数	柱间音程
乐琵琶	3 尺 5 寸	4 弦	有六种不同的定弦,见下谱例	4 柱	大 2、小 2、小 2、小 2
萨摩琵琶	3 尺	4 弦	纯 4↓、纯 4↑、大 2(或小 3)↑	4 柱	大 2、小 3、大 2、大 2(或小 3)
锦琵琶	3 尺	5 弦(4,5 复弦)	纯 4↓、纯 4↑、纯 5 同度	5 柱	小 2、大 2、大 2、大 2、小 3
筑前四弦琵琶	2 尺 7 寸 3 分	4 弦(3,4 复弦)	纯 4↓、纯 5,同度	5 柱	大 2、小 2、大 2、大 2、小 3
筑前五弦琵琶	不定	5 弦	纯 4↓、纯 4↑、大 2↑、纯 4↑	5 柱	大 2、小 2、大 2、大 2、小 3
平家琵琶	2 尺 2 寸	4 弦	大 3↑、小 3↑、纯 4↑	5 柱	大 2、小 2、大 2、大 2

谱例 3-1-1 雅乐琵琶的六种调弦法^②

① 引自《日本音乐大事典》平凡社,1989 年 3 月,第 292 页。

② 引自《日本音乐大事典》平凡社,1989 年 3 月,第 294 页。

萨摩琵琶、平家琵琶、筑前琵琶其前身都脱胎于乐琵琶,并在形制上发生了变化,有的加柱加弦,其中它们的一个共同特征是指板上的柱加高了,与乐琵琶明显不同,能产生特殊的揉音效果,可模仿人声。另外,在空弦与第一柱之间能演奏一种称为“触音”(sawari)的音响效果,这种演奏法在后来的三味线上也同样被使用,具有浓郁的日本风味。

2. 五弦

现在我们一般称之为五弦琵琶,或五弦直项琵琶。五弦琵琶早期是由波斯

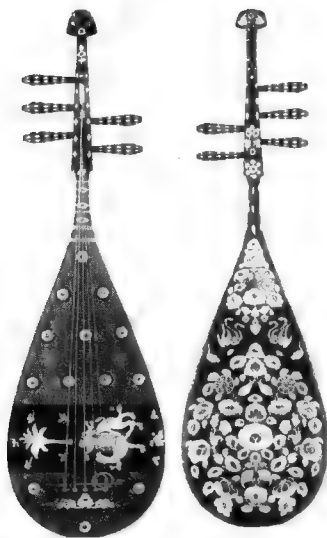


图3-1-7 正仓院藏螺钿紫檀五弦琵琶

四弦横抱,被称为 Barbat 的弹拨乐器,经印度后传入中国,是一种印度化了的琵琶,^①见图3-1-7,是一面螺钿紫檀五弦琵琶。五弦琵琶大约在3世纪后半便已出现在龟兹,经南北朝至隋唐活跃于中国的历史舞台,在中国的史籍中亦称胡琵琶,是胡乐人十分常用的乐器。但是,五弦琵琶随着唐代的衰弱,胡乐人的退朝,逐渐消声于中国的历史舞台。她的足迹曾随遣唐使来到日本,不过也只是匆匆一现,早早地告别了历史舞台。在整个东亚几乎没有留下她的身影。我们只能从大量的中国史籍中回味着她的正体。

所幸正仓院留下了目前世界上唯一的一面唐传五弦琵琶,这件螺钿紫檀五弦琵琶,装帧得十分

精美。琵琶以紫檀木为材料制成,其正面的捍拨部分以螺钿镶嵌出一个胡人骑在骆驼上横抱演奏着琵琶的情景。反面及琴颈、轸子部分则以大量的螺钿、玳瑁等材料拼嵌出一幅十分精美、华丽的图案。这件雍容华贵的8世纪琵琶不仅是正仓院的镇馆之宝,无疑也是隋唐时期胡乐人在中原翻弄历史的实证之物。

^① 见赵维平《丝绸之路上的琵琶乐器史》,载《中国音乐学》,2003年第四期。

3. 阮咸

阮咸在我国兰州地区的炳灵寺石窟(西秦)、敦煌石窟(北魏)等地的石窟、壁画中大量出现,它是琵琶类的一种,与秦汉时期出现的秦汉子、秦琵琶有着密切的关系。阮咸一词出现在唐代。其乐器名称来源于晋代七林竹贤之一的阮咸,传说因阮咸善弹此琴而被命名。

正仓院所藏阮咸有两件,其中与五弦琵琶制作材料相同的有螺钿紫檀阮咸一件(图3-1-8)。该阮咸的制作材料是紫檀,还镶嵌着玳瑁、螺钿、琥珀等装饰之物。背面以螺钿镶嵌而成的一对鹦鹉,它



图3-1-8 正仓院藏螺钿紫檀阮咸

们口衔璎珞(以玉制成的项链),雀跃动感,背面的颈部以及四个轸子也同样以螺钿镶嵌,精美华丽,极富观赏价值。乐器四弦14柱,琴长:100.4厘米;共鸣箱直径:39厘米;厚度:3.65厘米。

阮咸与五弦琵琶相同,唐代以后渐渐失去了她的地位,宋以后出现了月琴便逐渐代替了它的作用。阮咸这件乐器随遣唐使东渡日本后,曾运用于日本雅乐,在9世纪中叶的雅乐改革后被淘汰,此后便消失在日本的音乐舞台。这件8世纪的阮咸成了历史珍品。与其他两件琵琶不同,阮咸没有留下乐谱。

4. 琴

在正仓院所藏的弦鸣乐器中除以上涉及的琵琶类乐器外,还有琴、箏、瑟、和琴、新罗琴、箜篌等。因篇幅关系,以下仅就来自于中国方面的乐器略作解释。

琴在中国的历史非常悠久,我国素有“伏羲制琴”、“舜作五弦琴”的传说,至周代改五弦为七弦琴。而在《诗经·关雎》中则出现了“窈窕淑女,琴瑟友之”的诗句。琴,由于其特殊的性格广泛地流行于知识分子阶层。“琴、棋、书、画”是文人艺术修养的重要课程。琴于汉晋时期确立了七弦十三徽的形制,并一直传承至今。汉以来,南北朝与唐代都是我国琴家辈出的时期,随着六世纪

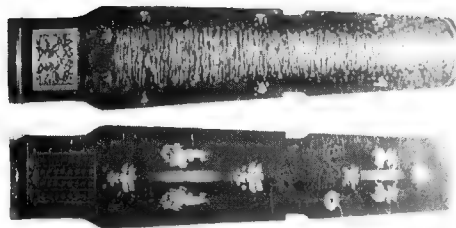


图3-1-9 正仓院藏金银平纹琴

琴谱的出现,琴走向高度的成熟。正仓院北仓所藏的这面“金银平纹琴”(图3-1-9)是唐代传入日本的见证。该乐器做工十分精美、装饰华贵,是一件皇室的贡品。同时期的琴,现藏于日本东京国立博物馆(原藏于京都法隆寺)刻有开元十二年(724)的铭文,可见都是日本奈良朝的中国舶来品。

奈良、平安时期由中国输入的乐器在日本贵族中十分流行,日本早期的文学著作《宇津保物语》、《草枕子》、《源氏物语》中都有关于音乐场景的描述,尤其是《源氏物语》,贵族们以能弹得一手好琴(主要是以中国乐器)而备受尊崇。但是,琴在日本除独奏外,也出现了合奏。琴的形制没有变,但是演奏方式逐渐日本化了。平安末期(十二世纪末)琴在日本渐渐消亡。琴在日本的再次兴起是在明末战乱以后,由东皋禅师(蒋兴俦,心越)于1677年受召于日本长崎的兴福寺而东渡日本。1681年携琴来到水户并把琴乐带到了江户(今天的东京)。他在传授佛教的同时也带出了多位优秀的琴家弟子,全国范围内兴起了又一轮的琴乐高潮。他的后代整理出版了其15首琴歌的《东皋琴谱》(1771)。这也是研究中日早期琴乐的重要史料。

5. 筚篥

筚篥也是一件传来乐器,其传入中国的路径有二,与琵琶一样。1) 由波斯直接传入中国;2) 由波斯传入印度又经丝绸之路传入中国。在中国的历史上有竖筚篥、卧筚篥与凤首筚篥三类。隋唐时期筚篥经中国传入日本,正仓院藏有螺钿筚篥与漆筚篥各一张,均为残件。这件螺钿竖筚篥(见图3-1-10)的身高为143.7厘米;共鸣箱高82.8厘米。与我国隋唐时期壁画及美术作品中出现的竖筚篥图基本一致。该

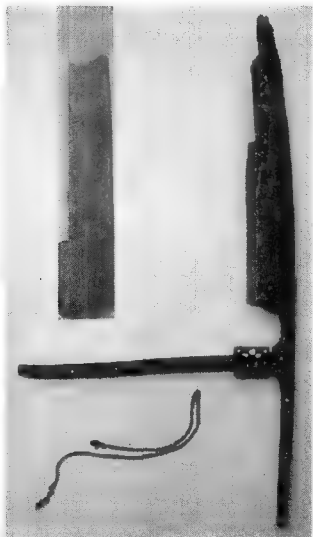


图3-1-10 正仓院藏螺钿筚篥残件

乐器虽然损害程度严重,但仍然是经丝绸之路传入东亚后的重要实物。

箜篌产生于古代亚述,西传后形成今天的西方竖琴;东传,入印度后逐渐印度化形成风首箜篌。汉以来,尤其在两晋、南北朝两种形制的乐器一并传入中国,隋唐时期箜篌十分盛行,是宫廷俗乐中的重要乐器,尤其是胡乐、胡舞中几乎都有它们的身影,并在这一时期传到了朝鲜与日本。宋以后随着胡乐势力的衰竭,箜篌渐渐失去了她的音乐地位。箜篌曾在丝绸之路上显示出极其辉煌的身姿,并远涉重洋,东渡日本和朝鲜,但是都未能像西传欧洲的竖琴那样传承至今,遗憾地只能成为历史的回忆,正仓院中的两张残件成了她们最终的叙事者。

6. 箏

箏于隋唐时期传入日本,在平安时期的小说《源氏物语》以及后来的《平家物语》等中都有大量的有关描述箏的演奏情景,现藏于正仓院的多件箏是这一时期由中国传入日本的有力证据,也是这一时期箏的重要实物。正仓院共藏有四面箏,均为残件。其中三件在南仓,一件在东南仓。均为十三弦,有多快板拼合而成。通过这些箏的制作形态不仅可以比较明确中国箏的情形,同时也是考察中日两国此后箏发展的重要参考依据。

箏是中国固有的乐器,至少在秦代就已经盛行。据传是由秦的大将蒙恬所制。其初形为五弦,至两晋时期逐渐形成十二弦箏。至隋又增添一弦,形成十三弦箏。唐代是十二与十三弦箏并存时期,但是十三弦箏占据了主要的地位,这一形制的箏随遣唐使的来朝远播日本。^① 十三弦箏在中国也持续了较长的历史,直至明清才渐渐失去其地位,形制变小、弦数出现 13 至 16 不等的各种形态。近代的箏则发生了更大的变化,弦数增至 21—26 甚至更多的形制。共鸣箱的外形也不仅仅是长方形,箱形的蝶式箏以及能自由运用 12 半音的转调箏等在西方音乐的影响下应运而生。可以看到中国的箏是在适应时代需求的前提下不断获得调整和发展的。而在日本的箏不同于中国,有着不一样的发展脉络。正仓院所藏多面唐代箏于平安时期运用于日本的雅乐中,至今仍在雅乐中

① 详见赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》,上海音乐学院出版社,第三章第一节,2004。

使用,被称作“雅乐箏”或简称“乐箏”。乐箏至今严格地传承了唐的 13 弦的形制,与古制基本保持一致。其调弦法在平安初期主要有三调(壹越性调、大食调、平调)、三秘调(双调、水调、盘涉调)、壹越调、黄种调、羽调、角调等多种调弦法。到了平安末期壹越调、大食调、平调的三调逐渐形成最为普及的调弦法。这三种调式也是今天日本乐箏的基本调弦法。^① 日本箏到了 17、18 世纪开始得到了较大的展开,除乐箏外又出现了“筑紫箏”与“俗箏”。与雅乐箏不同的是向着民间俗乐展开,其调弦与演奏法都有着很大的变化,并出现了箏的流派及箏曲。日本箏的另一端发展是在 20 世纪,与中国的许多乐器相同进行了改良,明显的特征是弦数的增多。代表性的有山势松韵的二十一弦箏、米川琴翁的十三弦低音箏、中能岛欣的十五弦箏以及宫城道雄八十一弦箏等。这些箏的音域加宽,大大提高了音乐的表现力,它们不仅用于器乐合奏,还常以独奏乐器形态出现。

归纳起来日本接受中国箏以来出现了以下三种发展形态:

- 1) 雅乐箏或乐箏,传承着中国唐代箏的形制,13 弦。
- 2) “筑紫箏”与“俗箏”,13 弦形制,但是在调弦与演奏技法上走向艺术化。
- 3) 多弦箏,现代受西方乐影响,适应时代需求的改良箏。

上述三种箏中只有第一种“乐箏”比较忠实地传承了古制的传统。但是就此乐器其制作样式与传入日本初期的唐代箏也有较大的不同。正仓院所藏的四面残箏是由底板、面板、龙额板、龙尾板、侧板、龙骨等少至几块,多至十几块不同材料的木板黏制而成。但是日本箏的制作是由一块木中间挖出空槽的共鸣箱,而后附上底板黏合而成的。在日本以一木制成的箏最早可追溯到元庆八年(884)奉纳于奈良春日大社的一面“神宝蒔绘箏”,这张箏是由一块木开凿而成,同现在日本箏的做法一致。元庆年时平安朝的前期,也就是说在日本接受中国文化不久就已经开始日本化了。

7. 横笛与尺八

正仓院藏有四支横笛、八支尺八。它们分别是:

^① 日本箏的展开及其定调等详见赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》第三章“乐器”。

a. 横笛

正仓院所藏横笛均为一个吹口与七个指孔的横吹之笛。四支笛分别是：

1) 雕石横笛，藏于北仓。长 37.1 厘米，以鼠色蜡石摹仿一节竹的样式制成。在竹节处还雕有 5 厘米长的三支支生竹，在吹口、七个指孔周边以及整个笛身都蝶、鸟、山水等华丽的花纹，十分兴生动。

2) 斑竹横笛，藏于南仓。长 32.2 厘米。自然竹的斑纹，颜色鲜艳。在笛吹孔背面的竹节处有三支 8 厘米长向外微微展开的支生竹。

3) 牙横笛，藏于南仓。长 32.35 厘米。以白牙摹仿一节竹的样式雕刻而成。在竹节处还雕有 4 厘米长的二支支生竹，全管贯通，能吹奏出较好的声音。

4) 竹横笛，藏于南仓。长 38.6 厘米。在竹节处还附有 5 厘米长的三支支生竹。长年来该笛受到虫害严重，已不能吹出良好的声音来了。

日本这一时期的横笛被认为是通过朝鲜从中国引进的。关于横笛的来源在日本的学者中一般认为是从印度于汉代传入中国的。^① 而在中国的文献中关于笛的记载十分复杂，中国有自己固有的笛，如河南舞阳县贾湖地区出土的一对雌雄骨笛、浙江余姚河姆渡出土的多支骨笛等显示其悠久的制笛历史。在中国固有笛发展的同时，汉代以来通过丝绸之路由印度传来的横笛与中国笛并齐使用。从中国的史籍中来看横笛一词初出于汉以来的文献，它往往与箏、琵琶等胡乐器一同记载。在印度的浮雕、中国早期的壁画中都有出现。在唐的十部乐中横笛不用于中国的清乐伎、燕乐伎乐部，而出现在胡乐部与朝鲜的高丽乐部（天竺、龟兹、疏勒、安国、高丽、高昌^②）。由此基本可以判断横笛来自于印度。

b. 尺八

在正仓院东大寺的《国家珍宝帐》中记有刻雕尺八、雕石尺八、桦缠尺八、玉尺八、无装饰的竹尺八共计五管尺八。其次在《国家珍宝帐》中没有记载的还有刻有“东大寺”字样的竹尺八、无装饰的竹尺八和象牙尺八三管。因此正

① 参见林谦三《正仓院乐器的研究》风间书房，1964 年，第 64 页。

② 参阅隋唐乐志、通典、唐六典等乐志部分。

仓院藏有唐传尺八共计八管。它们装饰华丽,长短尺寸不一,分别在 34 厘米至 44 厘米之间。其中最长的一支尺八(约 44 厘米,雕石尺八)为中国唐尺寸的一尺八寸长,被认为是尺八一名的来源。正仓院所藏唐尺八的开孔与目前日本流行的尺八不同,为前五后一的六孔尺八。

尺八一乐器名初出于唐代,《旧唐书》卷七十九,列传第二十九,吕才转载:

侍中王圭、魏徵又盛称才学术之妙。曰,才能为尺十二枚,尺八长短不同,各应律管,无不谐韵。

尺八这件乐器的名称虽然初出于唐代,但是关于其来源问题在中日学者中存在着较大的分歧。以林谦三为代表的日本学者认为尺八这件乐器并非出自于中国本土,而是源出于西亚、北非一带的乐器。中国的六孔竖吹尺八的原形来自于周代出现的“龠”(六孔或七孔的竖吹笛),而“龠”在周朝与来自西亚的“苇”相结合在中国形成一种叫“苇龠”的竖笛。另一种说法是来自古埃及,一种类似苇管的竖笛叫“塞比”(sabi,其吹口斜切)。它传入阿拉伯后被称为“奈伊”(nay,其吹口如洞箫内挖),其后它通过中亚于汉代传入中国,并改用竹制。至唐初,吕才再将其吹口改为斜切,形成尺八。^①

以上日本学者的论说实际上存在着多个疑点。首先,即便西亚的“苇”与中国的“龠”之间有相似点,但是在周朝它们是怎么相遇的?对此并没有提供确实的考证。同样,“塞比”和“奈伊”说也带有想象的成分。实际上这两件乐器的形制是不同的(尤其是吹口),即便于汉代传入中国,也没有唐的吕才斜切其吹口改制成尺八的记录。中国古代原本就有很多竖吹的笛,有何依据可以证明吕才是将外来之笛改制成尺八的呢?

而中国方面的学者一般认为尺八是中国本土的乐器,源出于西域民族的羌笛、古代竖吹的“篴”或者远古时期就存在的骨笛(骨哨)等。但由于缺乏有力的史料证据大部分也都属于推测。

① 正仓院事务所编『正倉院の楽器』尺八的項,1967年,第136—138页,[日]日本经济新闻社。

笔者认为,尽管没有翔实的史料证明尺八究竟是中国本土乐器还是传来乐器,但是通过隋唐时期尺八的运用场合基本可以判定其性质。笔者对隋、新旧唐乐志、通典、唐六典等重要的官撰史籍作了详细的调查,发现尺八唯一只使用于宫廷十部伎中的第一伎,即唐张文收所作的燕乐——《景云河清歌》。这种用法至少持续到辽代的大乐中。由此可以判定尺八不可能是一件外来乐器,因为如果是外来乐器的话它首先应该运用于胡乐之中,就如琵琶、箜篌、箏、篪等胡乐器一样,传入中国宫廷后便主要运用于胡部乐。而尺八不仅没有运用在任何胡乐部乐伎中,且只使用于中国固有的燕乐(俗乐),这便十分清楚地说明了其身份。另外,在此笔者还有疑问为什么尺八仅用于宫廷十部乐中唐新创制的燕乐而未用于中国的另一部旧乐——清商乐呢?笔者的大胆推测是:尺八为唐新制乐器所以运用于唐新创制的“燕乐伎”之中,而传统的清商乐已经具备十分成熟的乐队编制,故难以插入新的乐器。也就是说尺八是唐代新制而成的乐器,它是唐吕才接受了中国竖笛(至于什么笛无法判断)改制成尺八的。它与外来竖吹笛的关系遥远。

8. 笙与竽

正仓院所藏的笙、竽各有三口。竽比笙大,音域比笙低一个八度。正仓院藏的笙高为 53.1 厘米,而竽的高度为 78.8 厘米,都是 17 簧,见图 3-1-11。笙和竽均起源于中国,初见于春秋早期文献,我国湖北省随县曾侯乙墓出土了公元前 400 多年的 12 管、14 管、18 管三种不同类型的笙,距今有 2 400 多年。湖南长沙马王堆汉一号墓出土(公元前 2 世纪)22 管竽。在周汉的文献中记载有 19 簧大型的巢笙、13 簧小型的和笙和 36 簧的竽等,笙的这一形制至少持续到唐宋,延续了相当长的历史。宋宫廷乐工单仲辛创制了一种能够转调的“义管笙”,使笙的命运出现了新的转机。作为一个中国及东亚唯一的一个和声乐器,笙到了近现代为了迎合现代音乐的需求,不仅增加笙管而且加键,

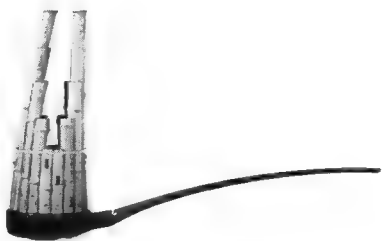


图 3-1-11 正仓院藏 17 管吴竹笙

发生了巨大的变化。不过中国古代的竽和笙都是东亚及东南亚同类乐器的祖型。奈良时期传入日本,最初都用于日本雅乐之中。在平安朝雅乐乐制改革(9世纪中叶)后,竽便逐渐被淘汰出日本的舞台。17管笙在日本使用至今,形制没有发生变化,但在平安朝时期17管中的两根“也、毛”的笙苗被去掉了,因而震动簧失去了功能,逐渐被日本化了。笙在日本不仅用于雅乐、平安后期的催马乐、朗咏等古乐体裁,在近现代的艺术音乐中亦得到了广泛的使用。由此可见日本的笙实际上在接受中国音乐的同时已经发生了变化,但在长期的使用中日本人却刻意保留着笙自身的面貌,使用途径主要也在雅乐中,反映出对历史的尊重和维护。另外,笙有固定的乐谱,日本的笙谱《新撰笙笛谱》抄写于1303年,曲目中有《皇帝破阵乐》等,与12世纪的箏谱《仁智要录》、10世纪的笛谱《博雅笛谱》都有同名曲,能合奏共演。可以判定是由中国传至日本的。

正仓院共藏有18种75件完整的乐器,其中大部分是通过丝绸之路传到日本的。但是也有些是由朝鲜直接传入日本的朝鲜乐器,如新罗琴。有些是日本的固有乐器,如和琴等。这里因篇幅关系主要就中日相关的乐器作了一番考察,试图就正仓院的乐器实物来探究隋唐这一历史时期的音乐源点,即中国在自身固有的文化基础上大量接受了来自丝绸之路上的外来音乐,并消化、形成了隋唐文化的高潮。这一音乐文化在东传日本的同时也在我国成就了一条自身发展的历史轨迹。在中国除古琴因其特殊的文化背景以外,其他乐器绝大部分都在历史变迁过程中发生了变化,这一变化明清以来,特别是近现代尤为显著,它们在不断地为适应时代的需求而谋求创新。从乐器的形制到演奏方式都远离了其本来的面貌。无疑,音乐的属性,审美趣味也随之发生了巨大的变迁。而日本方面,从其传承而来的乐器来看,诸如琵琶、箏、笙、横笛等雅乐器几乎与正仓院乐器保持一致,绝大部分乐器的形制、演奏方式传承至今。但实际上有些乐器在接受中国音乐的当时便发生了变化,又随着岁月的流逝在演进,如演奏速度在发生渐变。由此可见无论是何种文化背景,传统总是在变化中成长,没有不变的传统。但是如果从正仓院的唐代乐器为源点,来考察中日两国对传统文化接受的态度,我们会发现两国之间在传承方式上有着根本的不同,尽管就结果而言两者都在发生变化,但是日本是在力求保存传统文化的前提下

而发生的微妙变化,其本质是力求维护传统文化;而中国是在不断唾弃固有文化中面向未来,有些为适应时代的需求干脆对传统乐器进行了改良。两者表现在结果上的差异是显而易见的。

第二节 日本音乐制度的形成与乐人

上一节通过看得见摸得着的乐器实物,考察了东渡日本之后的中国丝绸之路的音乐文化,那么作为文化交流的幕后推手的音乐制度及其乐人在当时的文化背景下又起了怎样的作用,它们的成立与演进、乐人的组成与变迁等,与中国之间究竟持有何种关系,在什么程度上接受了来自中国的音乐文化等问题,将是解开这一时期的中日两国文化交流的一把钥匙。以下首先将对日本最初成立的音乐制度——雅乐寮及9世纪以来在日本宫廷中发挥重要作用的内教坊展开全面地论述,以厘清中日两国同名机构间的相互关系。进而对处于同名机构中的不同形态的乐人地位、及由乐人演出的乐舞、乐曲使用场合等展开深度的分析,以解开日本在隋唐时期接受中国音乐的真实态度、能力及文化授受层之间的关系等问题。

一、雅乐寮

雅乐寮是日本设立最早的音乐机构,它是古代日本乐舞的教育机构,教习古来的日本传统乐舞和外来音乐。雅乐寮的成立在史料中初见于大宝元年(701)七月,《续日本纪》卷二载:

……又画工及主计、主税算师、雅乐诸师、如此之类,准官判任。

这里涉及到了雅乐寮中的画工、主计、主税的计算师之类都准(相当)于判任官。雅乐寮的这条记载与同年的新令——大宝律令所规制的雅乐寮诸师的记载虽然都出于八世纪初,但是这一机构的存在却应该远远早于此前。这一点可以从雅乐寮所从事的本国乐与外来乐舞教习、演出的活动情况做出判断。首先

看看以下的几条记载:

- 天武天皇十二年(683)正月丙午载:

……是日,奏小垦田舞及高丽、百济、新罗三国乐于庭中。《日本书纪》卷二十九

- 天武天皇二年(673)九月癸丑朔庚辰载:

飧金承元等于难波奏种种乐,赐物各有差。《日本书纪》卷二十九

以上两条史料是有关本国的传统乐(小垦田舞)及朝鲜三国乐及宴请朝鲜使节金承元一行时所奏的“种种乐”。这里的“种种乐”无疑包含了日本的传统乐与朝鲜的外来乐。因此,此处虽然没有提及雅乐寮一词,但实际上已经显示出雅乐寮的功能。

另外,日本雅乐寮的乐人均选自于全国各地,被选上者将免除课税^①。而实际上这种全国遴选招生的方式至少在7世纪中下叶就已经存在。天武四年(675)二月有一条对大倭、河内、摄津、山背、播磨、淡路、丹波、但马、近江、若狭、伊势、美浓、尾张等国的敕诏曰:

所选部百姓之能歌男女及侏儒伎人而贡上。^②

10年后在天武十四年(685)九月的敕诏中又载有:

凡诸歌男、歌女、笛吹者,即传已子孙令习歌笛。^③

① 新订增补国史大系《令集解》90页。“歌人、歌女、笛吹、又三色人等男。直身免课役、女给养丁也。不限国远近。取能歌人耳。……”吉川弘文馆,昭和41年版。

② 《日本书纪》卷29,336页。吉川弘文馆,昭和36年版。

③ 同上注第379页。

在这两条诏书中前一条在全国的百姓中贡上的能歌善舞的男女及侏儒伎,这一事实可以看出在宫廷中存在着接受的组织机构。只是这一时期雅乐寮之名没有出现而已。下面一条:“令其子孙习乐为职业乐人。”更是可以判断在宫廷乐人中实施了一条乐人世袭制度,而这些职业性的乐人一定存在于宫廷的组织之中,虽然没有出现雅乐寮一词,但是可以推测作为它的基础的这一组织一定已经存在了。因此,雅乐寮的这一机构虽然成立于701年大宝律令制,但其实际形态及乐人的组织功能至少可以追溯到7世纪中叶。

日本雅乐寮的形成与中国有着直接的关系。进入了7世纪以后在日本圣德太子的亲中思想的推动下,从公元600年起放弃了通过朝鲜来吸取中国文化的政策,直接派遣使者来华学习。从遣隋使到遣唐使,即公元600年起的第一次派遣至宽平6年(894)最后一次的三百年间,在形式上共进行了23次的来华行动(遣隋使4次,遣唐使19次),但是实际上真正到达中国,实现来华学习目的的只有19次。^①在这一期间,中国由隋初继承和发展了由汉魏以来的官僚制度,并经过了隋炀帝的改革,到了唐朝便构筑成完善而又成熟的六省、一台、九寺、五监的中央官僚体制。在唐的九寺中音乐隶属太常寺。《唐六典》载:太常寺下属有八署,它们是郊社、太庙、诸陵、太乐、鼓吹、太医、大卜、廩牺。其中与音乐直接相关的是太乐署与鼓吹署。它们在宫廷中担负着郊祀、庙祭、仪仗等仪式音乐的职责。这种严密、成熟的制度体系对当时的遣隋使、遣唐使产生了直接的影响。而实际上日本律令制度的制定和完成是由当时的唐人及大部分的遣唐使完成的。文武天皇四年(700),对当时制定律令有功者的唐人萨弘恪等受到天皇嘉奖、赐禄的记载:

六月甲午,敕净大参刑部亲王、直广壹藤原朝臣不比等、直大貳栗田朝臣真人、直广参下毛野朝臣古麻吕、直广肆伊岐(吉)连博得、直广肆伊余部连马养、勤大壹萨弘恪、勤广参土部(土师)宿尔甥、勤大肆坂合部宿尔唐、务大壹百猪史骨(宝然)、追大壹黄文连备、田边史百枝、道君首明、狹

^① 参见赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》,上海音乐学院出版社,2004年,第54—55页。

井宿尔尺麻吕、追大壹锻造大角、进大壹田部连林、进大貳田边史首名、山口伊美伎大麻吕、直广肆调伊美伎老人等。撰定律令。赐禄各有差。《续日本纪》卷一

这里提到的萨弘恪为当时的唐人,他在持统三年(689)六月十九日曾有赐稻的纪录:

持统3年庚子,赐大唐续守言,萨弘恪等稻,各有差。《日本书纪》卷三十

而上文中所出现的栗田真人、土师甥、百猪宝然、伊吉博得等都先后出任遣唐使者。^① 因此,日本早期雅乐寮制度的形成是直接在唐人与遣唐使者的指导下完成的。

雅乐寮成立后在几个世纪的发展过程中,其组织机构、乐人体制、人员的比例等发生着巨大的变迁,并逐渐由繁盛走向衰亡。

在雅乐寮的乐人制度中分乐师与乐生,其中有日本本土乐人与唐乐人、朝鲜三国乐人等日、外来乐人组成。专业上有舞乐、伎乐、专门器乐演奏师等人员构成的一个多元化的机构。大宝初年颁布了大宝令,从律令中的记载便可知雅乐寮的官职人员^②。雅乐寮在其成立之初便是一个有几百人之多的庞大机构,当初日本本土的乐人与外国乐人(唐与朝鲜)的比例基本相同,其中外国乐部分的唐乐人数是朝鲜三国乐(高丽、百济、新罗)的总和(乐生:60:20、20、20;乐师:12:4、4、4)。因此唐乐在日本的外国乐中占据了主要的地位并起到了指导性作用。

雅乐寮在奈良、平安初期发挥了重要的作用,主要扮演着宫廷仪式乐的角

① “大宝元年正月丁酉、以守民部尚书直天貳栗田朝臣真人为遣唐执节使”《续日本纪》卷2。伊吉博得于齐明天皇五年(659)七月三日有人唐的记载(《日本书纪》卷26)、天智天皇六年(667)十一月十三日,在唐使司马法聪等一行送行(同前)。遣唐使者土师甥、百猪宝然等于天武天皇十三年十二月六日由大唐回国(《日本书纪》卷27与卷29)。

② 《令集解·职员令》卷4,第89—90页。

色。但是到了平安中后期,也就是9世纪下半叶雅乐寮的人数急剧下减,《类聚三代格》太政官符中,嘉祥元年(848)9月22日的条中记载:

唐乐生六十人减二十四人,定三十六人;高丽乐生二十人减二人,定十八人;百济乐生二十人减十三人,定七人;新罗乐生二十人减十六人,定四人。

之所以会削减人员主要是由于延历二十四年(805)遭遇了一场严重的灾疫,国力受到沉重的打击,为了缓解宫廷负担,对机构乐人作出的调整。另一个比较重要的原因是在8世纪后半日本宫廷内出现了一个新的音乐机构——大歌所,其功能主要是培养和训练日本传统乐舞,而雅乐寮则趋于专门训练唐、高丽等外来乐。大歌所的成立明显的削弱了雅乐寮的组织功能。10世纪以后雅乐寮便受到沉重的打击,随着平安贵族的抬头,音乐成了修身养性,娱乐人生的艺术,一改奈良朝的国家主义的仪式化性质,在宫廷的大内里设立了主要由近卫府官员以及世袭乐人的音乐演奏机构——乐所。8世纪在律令制体制下成立的雅乐寮到了10世纪随着律令制的瓦解,其活动逐步被乐所代替,形成了以宫中的奏乐为中心,并主要教习雅乐(唐乐与高丽乐为中心内容)的演奏机构。两个世纪以来承担着宫廷仪式乐角色的雅乐寮就此完成了其历史使命。

二、内教坊

如果说8世纪初雅乐寮是日本最初出现的音乐机构,为日本宫廷音乐的形成打下了一个基础的话,那么半个世纪后日本史上出现的内教坊则在奈良朝及平安朝前后发挥了重要的历史作用。以女性乐人为主体的内教坊无疑是来自于中国唐朝的音乐制度。在中国内教坊这一机构初出于唐高祖武德年间。《新唐书》百官三记载道:

武德(618—626)后置内教坊于禁中……开元二年(714)又置内教坊于蓬莱官侧,有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊,掌

俳优杂技，自是不隶太常，以中官为教坊使。

这是入唐后中国第一次建立的宫廷俗乐机构，掌管俳优、杂技，从秦汉以来中国唯一的仪式乐机构——太常寺（太乐署、鼓吹署）中独立出来。进而，从武德初设的内教坊不到百年的开元年间，内教坊的发展赢得了突破性的进展，除长安禁中的内教坊外，于开封的京都又建立了两个左右教坊，并设立了不同层面的教师制度（音声博士、第一曹博士、第二曹博士等），表明这一制度已经走向成熟。初唐武德建立了内教坊，至玄宗开元二年移至蓬莱宫侧东内苑，并在禁城外又别设左右教坊两处，再则于东京洛阳更设外教坊两处。另外唐还有仗内教坊一处，因此共有五个教坊。其中女性乐人达几千人之多，可见其规模之大，担负起国家外交、宫廷内政等重要的宴飨仪式活动。内教坊中除少数的一些杂技男性艺人，如跟斗家、爬竿家外，主要是女性乐人，她们按容貌、演技能力等被分成内人·前头人、宫人、拍弹家和杂妇女四类不同的等级，并享受着不同的待遇。

中国内教坊的主体——女性乐人的来源主要继承春秋战国以来“女乐”的体制。这是奴隶制下的产物，是由女性组成供人享乐的音乐体裁。女性乐人长期以来往往是在皇帝与大臣之间作为上献或下赐的“物品”，她们是没有自由的奴隶。在儒教为背景的中国文化体制下这一以感官为主体的娱乐被长期压制，却又蔓延在贵族层中，直到开明的唐朝才获得公开的承认，《唐六典》卷四载：

凡私家不得设钟磬。三品已上得备女乐，五品以上女乐不得过三人。

贵族可以公开的拥有女乐在法律上得到了认可。但是女乐（指女性乐人）作为一种奴隶的性格仍然没有改变。内教坊中的一部分，如前头人（内人）尽管能受到“四季给米，给第宅，……赐亦异等”（《教坊记》）的优厚待遇，但是她们是失去自由不能离开禁中的奴隶。这一性格有着历史的传承。

日本内教坊中“奏女乐”无疑是来自于中国，这一制度由遣唐使带到日本

后发生了很大的变化,尤其是中日两国的女乐性质上的差别是值得注意的事项。日本内教坊一词初出于8世纪中叶,《续日本纪》卷二十二,天平宝字3年(759)载:

帝临轩,授高丽大使杨承庆正三位副使杨太师从三位。……飧五位已上、及蕃客、并主典已上于朝堂,作女乐于舞台,奏内教坊踏歌于庭,客主典已上次之,事毕赐棉各有差。

这是在授予朝鲜高丽大使爵位后的一个庆贺场面。高丽大使杨承庆一行授爵后,五品以上的官员、主典官与蕃客(外国宾客,这里指高丽使节一行)会聚于朝廷,舞台上表演着女乐。庭院中内教坊上演着踏歌,一派歌舞升平的气象。初期的内教坊活动内容主要是在宴请贵族及外国客人时所奏的“女乐”与“踏歌”。这一情形在8世纪中叶的宫廷中是一种礼节性的常态。《续日本纪》卷二十四,天平宝字7年(763)的条载:

正月十七日:帝御阁门。飧五位已上及蕃客。文武百官主典已上于朝堂。作唐吐罗、林邑、东国、隼人等乐。奏内教坊踏歌。客主主典已上次之。赐供奉踏歌百官人及高丽蕃客绵有差。

这里是在朝堂宴请五位以(已)上的贵族及外国客人,并奏了唐、吐罗、林邑、东国、隼人等乐,接着内教坊举行了踏歌盛会。以上两例都提到踏歌,踏歌是脚踩地乐人们排列成行联袂而舞的古老乐舞,它初出于中国的汉代,南北朝以来盛行于中国宫廷,尤其是到了唐代由乐舞的形式发展成“踏歌词”这样的文学性体裁,流行甚广。踏歌于隋唐时期传入日本并直接运用于宫廷仪式之中。^①可见日本内教坊所上演的踏歌与女乐都直接来自于中国。内教坊在8世纪中叶

① 参见赵维平《从女乐和踏歌的音乐样式变衍看古代日本对中国音乐的接纳方法》,载《天津音乐学院学报》第四期,1999年,第25~29页。

开始,踏歌就伴随着它的存在直至平安后期,频繁地参与着日本宫廷宴飨活动。但是如果从日本音乐史的这一时期总体来看的话,内教坊这一音乐机构更多地出现于9世纪中下叶,平安朝大量的宫廷仪式活动与“内教坊奏女乐”关系紧密。也就是说从日本音乐史或宫廷文化史的角度来看,内教坊这一音乐机构从中国的唐高宗武德后,不久便传到了日本宫廷,并直接接受了当时流行于唐代的踏歌和女乐,用之于日本内教坊的宫廷仪式之中。但是中国的女乐,从性质上来讲是一种官能性强,纯粹宫廷娱乐的体裁,女性乐人是没有自由的奴隶,往往被用作相互馈赠的“礼物”看待。因此不用于宫廷仪式。同样,踏歌也是一种群众性的娱乐乐舞,尤其从唐代诗人顾况、陈去疾、刘禹锡等诗作中可以了解到踏歌是一种风俗性强的民间娱乐活动,传入宫廷也仍然用于娱乐之中,而不使用于仪式音乐。那么,日本为什么会将中国民间的、用于娱乐的体裁置于宫廷仪式乐呢?中日两国不同的文化土壤使得女乐和踏歌在两国的境遇有了天壤之别,成了相异的文化样式。

三、中日两国的文化土壤与乐人体制

如上所述日本当时在接受中国音乐文化时,是以自己的文化需求来摄取外来文化的,也就是说,是在无视中国文化的性质,以适应自我文化的需求,通过过滤形成了自我文化。唐文化往往作为舶来品,一种优秀的、出类拔萃之物被日本吸收。在乐人制度上也表现出同样的情形。管理音乐的官员在社会地位上也远远高于唐乐官的职位。平安时期日本的宫廷乐最高官员为雅乐头,统领着宫廷内的音乐活动事务。以下的官衔依次为雅乐助、雅乐大允、雅乐少允、雅乐大属、雅乐少属。他们分别对应的官衔是:^①

雅乐头 → 从五位上

雅乐助 → 正六位下

雅乐大允 → 正七位上

雅乐少允 → 从七位下

^① 引自《令义解》卷一,官位令。

雅乐大属 → 从八位上

雅乐少属 → 从八位下

对此我国唐代的乐官官职在《唐六典》太常寺的太乐署的条载：

令一人从七品下……丞一人从八品下……乐正八人从九品下……典事八人。流外番官。文武二舞朗一百四十人。……太乐令。掌教乐人调合钟律以供邦国之祭礼飨燕。……

也就是说,唐的最高乐官的官职中太乐令是最高级别,为从七品下,其下的排列:

令 → 从七品下

丞 → 从八品下

乐正 → 从九品下

在乐官的官职中还有一个叫“协律郎”,为正八品上。由此可见日本的乐官官员职位多,官职地位也要高于中国,对宫廷乐的重视程度是显而易见的。除乐官外,在乐工方面与当时唐的乐工在性质和功能上都存有较大的区别。

在日本雅乐寮的乐工中主要有二类人:音声人和乐户。音声人和乐户之用语、概念及用法无疑都是来自于中国。音声人在奈良时期被日本引进后被编入宫廷编制,形成制度。《令集解》卷四职员令的雅乐寮条目记载:

男女乐人、音声人名帐。此后有一段注释中曰:鼓笛等人称音声人。

也就是说,日本的音声人单纯指的是演奏鼓、笛等乐器的乐人,即操持器乐的乐工被称为音声人。这一点从表面上看是接受和沿用了唐初期音声人的用法。但是中国唐音声人却与其并不完全相同。中国的音声人一词在文献中初出于隋唐之际。在太常乐工中与雅乐、散乐齐名的一类乐工。《新唐书》卷四十八,百官三曰:

唐改太乐为乐正、有府三人、史六人、典事八人、掌固六人、文武二舞郎一百四十人、散乐二百八十二人、仗内散乐一千人、音声人一万二十七人。……

很明显,音声人与雅乐、散乐并齐记录说明其功能不会是舞乐者或杂技、打斗的表演者,而是器乐或声乐演奏(唱)者。这一点在《唐会要》卷三十三,散乐的条也记载道:

神龙三年八月敕,大常乐鼓吹、散乐、音声人并是诸色供奉。乃祭祀陈设、严警卤簿等用。

说明太常乐的音声人是不演奏鼓吹乐与散乐的,而应该担当其他俗乐的声、器乐者。但是这一概念随着唐代音乐机构的发展、膨胀越来越扩大、模糊,到了中唐已经泛指所有的乐人,包括所有的太常弟子及鼓吹署乐人。^① 实际上到了晚唐音声人的概念还在扩大,他不仅仅是指乐人,已经泛指所有与音乐有关或者服务于宫廷音乐的工作人员。^② 因此日本只是接受了中国隋唐时的音声人的概念,或者说狭义的声、器乐演奏(唱)者的音声人概念,与中国真正的音声人的含义有着较大的距离。同样的情况还出现在“乐户”一词中。日本的乐户是大宝令制下设立的。《令集解》职员令,卷四载:

掌教伎乐生。其生以乐户为之。

接着在该段注释中又曰:

伎乐四十九户。木登八户。奈良笛吹九户。右三色人等。倭国临时召。但寮常为学习耳。为品部取。谓免杂摇也。

① 《新唐书·礼乐志》卷二十二中记载道:“唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。”

② 参见第二章第二节音声人的项。

文中的:“伎乐生为户,伎乐有多少户、木登几户。奈良笛吹几户”,指的是演奏音乐、乐舞人员的户籍单位,也就是说在日本演奏音乐、专门从事音乐工作的人员被编入专门的户籍,他们被称为“乐户”。“乐户”只是职业乐人的名称而已。但是乐户一词在中国并不仅仅是职业乐人,他们在中国历史上是一种社会地位低下,失去户籍的奴隶。其身份来源主要是被罢官的罪人,以及叛军的将士及其妻子、外籍的战败将士与其妻子等。总之中国的乐户是一种社会地位低下的罪人,受罚而从事音乐工作。这一点与日本乐户仅仅只是从事音乐工作的称呼相比有着不同的社会意义。日本在接受中国音乐制度、乐人体系中与中国当时的原形有着一定的差距,这种不同点的根源何在将在这一章的最后部分作较详细的论述。

第三节 日本传统音乐体裁的形成与展开

东西方对音乐这一概念在认识上有很大的不同,今天我们所理解的音乐大部分是来自于近代西方的“Music”这一概念,一般指歌曲、流行音乐、室内乐、交响乐、歌剧、民族器乐等。但是在东方的艺术文化中地方戏曲曲艺、民族戏剧、说唱艺术占据了很大的比重,音乐是与民间文化、表演艺术紧密联系于一体的综合性文化。因此仅以西方的 Music 这一概念难以涵盖东方音乐整体的含义。日本在接受来自中国的乐器、音乐制度、乐人体制的同时也引进了中国的音乐体裁。尤其是雅乐与声明,它们在日本后来的器乐与声乐的两个领域得到了纵深的发展。13世纪以后又产生了“能”戏剧艺术,16世纪中国三弦的传入对大众戏剧文化歌舞伎、文乐的形成与发展意义重大。同时由中国传来的箏、三弦、尺八等与17世纪产生的室内乐体裁“三曲”有着直接的关系。那么,由中国传来的乐器或者音乐体裁在不同民族的土壤中是如何生根开花的呢,这是本节将要叙述的主要内容。

一、器乐体裁

1. 雅乐

中国古代的雅乐对东亚诸国产生了广泛的影响,日本、朝鲜、越南都在不同

的程度上接受中国的雅乐。但是由于每个国家都在其自我文化背景的基础上来理解和接受中国的雅乐。因此,有些地域或国家实际上在接受的当时就远离了中国原本以儒教为核心的祭孔音乐的内容,它们只是运用了雅乐的名称而已。日本就是一个典型的例子。对此,我们首先来看看中国雅乐的原形。中国的雅乐历史悠久,最初可以追溯到周朝,是祭祀巫的一种朴素的歌舞。春秋时期孔子为瞻仰舜帝而作《韶》乐,是为了尊重周文王和武王称其为“雅正”之乐,这是为了极力排斥当时所谓的“郑卫之音”的民间俗乐而存在的一种宫廷正堂之乐。初期的雅乐从内容上来说主要用于三个方面:

- 1) 祭祀祖先用的庙祀乐。
- 2) 祭祀天地、山川、鬼神用的郊祀乐。
- 3) 礼仪飨宴用的宴飨乐。

其使用的乐器、演奏形式也是固定的,主要是:

堂上登歌(以歌为主加有少量的管弦)。

堂下乐悬(器乐,以编钟、编磬等悬架乐器为主体的乐队)。

文武八佾(舞,严格规范的方阵舞)。

也就是中国的雅乐是歌、舞、乐三位一体的音乐形式。登歌是歌颂皇帝的颂歌,春秋时期为歌颂先帝创作了六代之乐,即黄帝的《云门大卷》、尧的《咸池》、舜的《大韶》、禹的《大夏》、商汤的《大濩》、周初的《大武》。春秋以后宫廷雅乐走向衰弱,“六代之乐”也渐渐濒临消亡,汉代以来为恢复周朝的雅乐,开始出现了《嘉至乐》、《永至乐》、《休成乐》、《永安乐》等创作歌颂本朝皇帝的词章——登歌。这种雅乐登歌的创作倾向到了唐代达到了高峰。以一年十二月作“十二和”雅乐是“登歌”的一个巅峰时期。唐的“十二和”雅乐后来成了五代、宋元明清仿效的楷模。

雅乐有固定的乐器被称为雅乐器,是以钟磬为主体的打击乐器。相对于民间俗乐器,早期的雅乐主要有:钟、磬、琴、瑟、箫、笙、竽、篪、建鼓、敔、柷、搏拊、鼗、灵鼓、灵鼗、雷鼓、晋鼓等。雅乐器也随着时代的发展中不断地淘汰、吸收和变化。但是雅乐队始终以编钟、编磬轩(悬)架乐为主体,按不同的等级由四面之架至一面之架,这一形式贯穿了几千年的历史,钟(编钟)、磬(编磬)是

雅乐的象征性乐器。

除了以上歌、器外,雅乐的重要形式是舞,周朝以来的“八佾”之舞是孔子所推崇的尽善尽美之舞。“佾舞”形式方整,一佾为 8 人,八佾为 64 人的最高形式。它与乐悬相配合构成一种严密的儒教制度。传达了几千年的“礼乐”思想,直到清王朝衰退才走向消亡。但是雅乐在不同的历史时期向东亚诸国传播着儒教文化的同时也被带到了异乡他国,成为这些国家和地区的传统文化。日本是最早接受中国雅乐的国家,让我们来看看日本雅乐的形式与内容。

日本的雅乐一词来自于中国,它的乐舞表演、音响传承延绵至今。日本早期的雅乐有三个方面的内容:

一,是日本固有的祭神乐,体裁上有神乐、东游、久米舞等古时代流传承的音乐。

二,特指由亚洲大陆传入日本的那部分宫廷音乐。它分为左右两部,即以中国的唐乐为中心,含林邑乐的左方乐,和朝鲜的高丽乐为代表,含渤海乐的右方乐。

三,是指平安朝时期以来出现的以日本汉诗配上模仿唐的雅乐风格创作的声乐曲,如催马乐、朗咏、今样、披讲等。

而日本狭义的雅乐指的是上述第二种由亚洲大陆传入日本的雅乐,其中最主要的是来自中国的雅乐。中日的交往历史悠久,最早可以追溯到汉代,雅乐的概念也较早地传到日本。但是由于地理上的原因,日本规模性地接受大陆文化最早是通过朝鲜而获取的,约在公元 5 世纪开始,朝鲜三国(新罗、百济、高句丽)乐就航海进入日本,同时日本也通过朝鲜不断地获取中国文化。从公元 600 年第一次遣隋使的派遣便宣告了日本开始直接来唐学习中国文化,尤其是后来数十次的遣唐使派遣,交流的广度与深度都是前所未有的。7 世纪初大宝元年日本律令制的建立并设立了训练和演奏传统仪式乐和外来乐舞的音乐机构——雅乐寮,标志着日本宫廷仪式乐进入了一个新的阶段。这里演奏着中国的唐乐、林邑乐、朝鲜三国乐、渤海乐、日本神道系统乐等,是进入奈良朝国家主义时代的前夜。由于中日两国的文化落差悬殊,对于来自中国大陆庞大的音乐体系,当时日本的文化接受层难以理解与消化,经历了艰难的删选过程,大约在

一个多世纪后的9世纪上半叶逐渐对中国音乐中的复杂的乐律、生理上难以接受的低音部分的乐器以及一些雅乐曲目进行了删减,形式上构成了左方唐乐(含林邑乐)与右方高丽乐(含渤海乐)的乐队形式。日本的雅乐除器乐合奏外,舞乐也是一个重要部分。舞蹈与器乐相同也分左方唐舞与右方高丽舞的形式。唐舞者以红色舞衣,高丽则以绿色舞袍,舞乐常以左右方交替的“番舞”形式贯穿演出始终。

日本雅乐主要是器乐和舞乐两种形式,与中国的歌、舞、乐三位一体不同。其中最大的不同不仅是没有中国雅乐的登歌,其舞乐的内容与乐队的形式也都不是来自于中国的雅乐,如八佾之舞就没有传到日本,日本雅乐乐舞的曲名来自于两个方面:中国的唐乐与朝鲜高丽乐,其中主要是唐乐舞,统领雅乐的整体。唐乐舞的内容来自于中国唐宫廷庆贺、宴会所用的俗乐,从其曲目来看便十分清楚:

唐左方乐舞名:《春莺啭》、《苏合香》、《兰陵王》、《春庭乐》、《还城乐》、《拔头》、《贺殿》、《胡饮酒》、《央官乐》、《五常乐》、《青海波》、《喜春乐》、《太平乐》、《桃李花》、《甘州》、《承和乐》、《苏莫者》、《万秋乐》、《采桑老》、《万岁乐》、《振铎》等。

右方高丽乐舞名:《新鸟苏》、《苏利古》、《纳曾利》、《落蹲》、《还城乐》、《苏志摩利》、《林歌》、《绦切》、《地久》、《敷手》、《贵德》、《登殿乐》、《陪庐》、《皇仁庭》、《仁和乐》、《八仙》、《狛桦》、《埴破》、《白浜》、《新鞆鞆》、《延喜乐》等。

日本的雅乐曲目从接受中国、朝鲜的音乐以来,一千多年间经历了不断的变迁。今天我们所看到的雅乐是经过了9世纪中叶的改革,到了明治时期又将流落在民间、寺院的各路乐家进行统合,对不同系统传承的曲目进行遴选,同时对雅乐的记谱法、节奏、旋法等进行规划和统一,于明治9年(1876)和21年的两次调整,制定了称为“明治选定谱”的现行雅乐曲目和乐谱。其中将传承的220余首唐乐删节成70多首,从40余首的高丽乐中选出了25曲,定型为今

天的雅乐格局。但是从以上传承的雅乐舞乐曲目来看,日本雅乐与我国周朝传承的《六代之乐》以及唐的《十二和》;五代的《十二顺》;宋的《十二安》;元的《十三成》;明的《十二和》等的八佾之舞,形态上有文舞与武舞之分的中国雅乐没有任何关系。中国左方唐乐曲目完全是从南北朝至唐代的宫廷俗乐曲,日本接受的只是中国的雅乐名称,而其内容却为中国的宫廷俗乐。

日本的雅乐队也同样如此,并没有接受中国雅乐器中标志性的乐器:钟、磬,以及悬架的音乐形式。日本雅乐经9世纪中叶及明治时期的改革,其乐队形式如下:

打击乐:太鼓、钲鼓、羯鼓

吹奏乐:横笛、笙、篳篥、笙

弦乐器:琵琶、箏

这些以俗乐器为主体的构造明显地反映出日本接受中国雅乐时的实际内容,与中国真正的雅乐毫不相干,只是取其名字而已。

奈良时期由中国大陆传入日本的有两种音乐体裁对其后来的音乐产生深刻的影响:它们是声明与雅乐。前者主要在后来的声乐体裁上有着渊源的影响(后详述),而雅乐传入日本后对后来的器乐音乐的发展产生了直接的影响,尤其是17世纪日本室内乐体裁“三曲”的出现关系密切。以下让我们先来看看三曲的形成与展开。

2. 器乐展开的黎明及三曲的形成

日本的雅乐由器乐与舞乐两个部分构成,由于它有独立的乐队形式,尤其是唐乐的左方乐,不仅有舞乐的伴奏,还有独立的乐队音乐,这种传统持续至今,它对日本近代的器乐发展产生了直接的影响。

日本的传统器乐主要有两个部分的来源:首先是来自于日本本土固有的乐器,如和琴、早期的鼓、笛等。另一部分也是主要的部分,是来自于中国大陆的乐器,尤其是由遣唐使带回日本的如琵琶、横笛、箏、羯鼓、笙、尺八、笙等大量乐器,形成雅乐这一器乐音乐的固定体裁。雅乐队中很多乐器后来逐渐发展为各自独立的器乐形式,对日本后来器乐音乐的发展产生直接的影响。尤其是

17 世纪日本器乐体裁“三曲”的出现标志着器乐音乐走向成熟。以下就日本主要器乐体裁的形成脉络以及三曲的出现作一论述,试图理清日本古代器乐发展的历史脉络。

首先让我们来看看琵琶这件乐器。琵琶最初是以雅乐琵琶(乐琵琶)的形式传入日本,从乐队合奏到单独的琵琶乐,最初是以说唱伴奏乐开始的,以伴奏《平家物语》而产生的一种平家琵琶。平家琵琶经镰仓(1192—1336)、室町(1338—1575)及江户时期(1603—1867)通过以盲人音乐家为主体的当道座阶位制度中的几位最高等级的检校传授,其音乐得到了很大的发展,形成不同的琵琶流派,其乐器的形制随音乐的需求也发生了变化,音乐本身也在分流、展开。它的衰弱是在三味线传入后,说唱艺术中地歌、净琉璃的伴奏乐器逐渐被三味线所取代,琵琶便失去了主流器乐的地位。琵琶的另一条发展路径是在佛教僧人音乐之中。奈良时期中国大陆文化的传入是以佛教为载体的,这一点与雅乐的传入途径相同。当时由盲僧侣以琵琶伴奏所唱的经文的弹奏十分流行,它们被称作盲僧琵琶乐人。盲僧琵琶经室町与江户时期又逐渐形成萨摩琵琶和筑前琵琶。萨摩琵琶活跃于 16 世纪的萨摩僧人之中,他们受到武士阶层的追捧,为表现富有战斗力的音乐,乐器也发生了变化,共鸣箱由较软木质的盲僧琵琶改用坚硬的桑木,拨子也变得大型化,音响洪亮富有生气。萨摩琵琶后来在民间广泛传播。而筑前琵琶的发展主要是在明治时期的广泛传播,较之于萨摩琵琶,其音色柔软富于表现力,后来在民间尤其在女性演奏者中很受欢迎。琵琶乐中还必须一提的是唐琵琶,这一琵琶并不是指隋唐时期的琵琶,而是在清代流传于日本民间的中国清乐所演奏的音乐。乐器以四弦 12 品,不用拨子而用义爪,显然是明清时期由中国传入的琵琶。所演奏的乐曲中著名的曲目主要有《茉莉花》、《水仙花》、《九连环》等中国的民间曲目,至今还流传于日本长崎。

与琵琶相同,盲人制度下的箏在日本的发展也十分普及。近年来箏乐作为一个独立的音乐体裁在日本的艺术音乐及民间音乐中占据了重要地位。箏乐最初来自于雅乐箏,亦称乐箏,到了近世在民间发展成俗箏,纯粹作为艺术音乐。箏的发展约在 17 世纪初发生了重要的变化。僧侣贤顺(1574—1636)综合

了中国传来的箏曲与雅乐箏曲创制了筑紫箏。筑紫箏以组歌形式的箏曲在民间迅速传播,尤其是八桥检校(1614—1685)吸收了西洋音乐的风格,进一步对箏的调弦进行了改革,形成了今天的都节音阶的基础。而对箏作出最大贡献的是江户中期的生田检校与山田检校。后来它们形成了日本现代最大的两股箏乐流派:生田流和山田流。

生田流,即生田检校(1656—1715),他综合了当时大阪、京都地区诸多流派的演奏特征,独自对箏的义爪进行改革并创作了箏曲,在他40岁那年独创了生田流派。尤其重要的是他及他的后人逐渐将大受欢迎的地歌三味线之乐移植于箏,逐渐转化成一种“替手式箏曲”,并将箏乐的部分与三味线构成平等的地位,被称为地歌系箏曲,影响广泛。而山田流则是以山田检校为鼻祖的几代乐人,他们提取了江户地区各种净琉璃(说唱音乐)的音乐特征来创作了新颖的歌曲,箏为其伴奏,并以此逐渐形成了一种特殊风格的箏曲。两种音乐风格不一,个性鲜明,生田流在日本西部影响较深,而山田流则流行于日本的东部地区。

说到日本箏乐进入近现代还须一提的人物是宫城道雄。明治维新以来日本音乐的整体受到了西方音乐的影响,宫城将大量的西方音乐的因素导入传统的箏乐之中,在箏的音域、音色、音律等方面进行了改良并走向西化,由箏带动了日本其他邦乐向着现代音乐急速发展。著名的作品是箏与尺八的重奏《春之海》,出现了过去邦乐中没有过的西方和声的运用、两种旋律交织的手法等,该作品还特邀了法国女小提琴家露奈·夏梅(Renée Chemet)与箏一起合奏,并灌制了唱片,成为邦乐走向西方化的象征性作品。

早期从中国传入日本的乐器中尺八是一件十分重要的乐器,正仓院传存的八管尺八是一个有力的证据,但是就如前文所说的日本当代民间流传的尺八并不是唐传正仓院的尺八,唐尺八于9世纪中叶的雅乐改革后被剔除出雅乐之后便逐渐消亡,此后便不复存在于日本的艺术舞台。宋朝以来由佛教普化宗作为法器的尺八传入日本。该尺八在形制上也与唐传尺八不同,是前四后一的五孔尺八。纵观日本历史,尺八有着多种不同的类型。镰仓时期出现过一节切尺八,是以竹的一节所制成,为前四后一的五孔尺八。形制与普化尺八类似,但音

色有所区别。18 世纪后半衰灭,19 世纪初出现过复兴,但是最后还是没能在民众中兴起。另外,在 17 世纪后半叶于日本南部的萨摩地区盛行过一种叫作“天吹”的尺八,前四后一五孔,由三节竹制成,但是其吹口不同于一般的尺八(外切),而是内挖的,犹如中国的洞箫,音色上有较大的不同。在日本现代同类乐器中还出现过多孔尺八等的不同的管乐器,但是狭义上一般指传统的普化尺八,也是日本最为流行的尺八。这类尺八后来在两大流派中展开:琴古流与都山流。琴古流初现于 18 世纪上半叶,其流派的名称来自于初代的黑泽琴古之名,琴古幼年入普化宗,并在全日本范围内收集积累了虚无僧传承的尺八曲目,进行整理、归纳,同时对乐器进行了改良,规范了演奏法与记谱法,建立了乐谱体系和琴古流派的基础。经过几代人的努力,琴古流最重要的贡献是积极的推广尺八在民众中的传播。明治四年(1871)日本在宗教改革中废除了普化宗,尺八也被禁止。在其第二代弟子吉田一调、荒木古童等人的积极呼吁和奔走下,尺八禁止令获得了解禁,尺八才得以面向一般大众。另外最为重要的是古童等积极的改良乐谱,参与当时十分流行的三曲的合奏,尺八从三曲这一体裁的三件乐器:三味线、箏、胡弓并行为第四件乐器,并逐渐代替了胡弓的地位,使尺八迅速地成为全国的知名乐器,并大大提升了近代邦乐的音乐地位。而都山流于 19 世纪末叶始创于大阪,都山流主要朝着三个方向展开:首先它继承、吸收普化宗琴古流乐曲,以自我体系进行编曲,成为外曲。其次,与其他流派完全无关,独自创作的新曲,称为本曲,也是都山流教授、演奏、创作的流派根基。再次,20 世纪上半叶都山派由关西转向东京,当时在西方音乐的影响下,与十分受欢迎的箏曲家宫城道雄联手,积极地吸收西方音乐的因素进行新的创作,并很快地面向全国。其作品称作新曲。都山流以外曲、本曲、新曲的音乐形式,丰富多彩又具个性的音乐特征,与琴古流构成两股主要的尺八流派,形成日本近现代邦乐史上的重要流派,为尺八的传承作出了贡献。

在日本器乐发展史上值得一提的还有三味线。这件在 16 世纪前后由中国的南方城市传入日本冲绳的三弦,在冲绳被称之为三弦、三线、蛇皮线等,在当地受到了极大的欢迎,运用于各种舞蹈的伴奏,如组舞、端舞、地方艺能等。在器乐伴奏的同时,作为歌曲伴奏也十分流行,琉球组歌(琉歌)、三线歌曲,与箏

一起伴奏的歌曲等,三弦演奏者常自弹自唱,此后三弦所奏的旋律被固定,附上新作的歌词,即以三弦为主体的“节歌”在冲绳传唱至今,成为冲绳地区传统音乐的主流乐器。

约在16世纪后半三弦由冲绳传到日本本岛,乐器很快受到民众的青睐,形制发生了变迁,共鸣箱、乐器的材质等都经历了一系列的改良,成为今天的三味线。三味线由于其乐器的基本特性,音色清越透亮,在弹拨乐器中较之于琵琶,三味线无品,能奏滑音模仿人声,表现力强。不仅长于乐句的间奏,还能在声乐进行中起着节奏的衬托作用。17世纪以后在大众音乐、艺术音乐以及民俗音乐中得到了广泛深入的普及。尤其到了17世纪末叶的江户时期艺术开始走向平民,出现了新的艺术歌曲创作、长歌、端歌等的声乐分类,专业演奏家开始向一般平民教授音乐。三味线频繁地出现在家庭、宴会等民间场合,这给三味线音乐在近世日本邦乐及声乐伴奏中的发展与普及带来了一大飞跃。

17世纪以来三味线用在日本说唱音乐、戏剧音乐、艺术音乐中越发显示出其重要的地位。尤其是由说唱音乐净琉璃所展延出的各种戏曲流派,三味线因其流派的种类、润腔方法等在形制、音色、演奏等方面都有所不一,三味线在这些音乐中成为不可或缺的主角。19世纪中叶以来出现在京阪地区,以盲人音乐家为中心的地歌三味线音乐,形式上是以三味线来伴奏的地方歌曲,而实际上三味线的器乐化程度凸显,不仅加大了器乐间奏部分的比例,还包括许多没有歌词的三味线独奏。同样,它在文乐中的义太夫节、歌舞伎中的伴奏音乐等担当起全剧的效果音乐等,扮演着十分重要的角色。

在器乐音乐的发展中,17世纪中叶以来开始出现了一种纯器乐合奏的形式,^①由三味线、箏、胡弓的三种乐器合奏的新样式,称之为“三曲”。“三曲”并不是指三首乐曲,而是特指当时由盲人音乐家持上述三种不同乐器所演奏的音乐样式。最初由地歌三味线与箏、胡弓的合奏,后来在箏、胡弓中加入了尺八,被称之为“三曲”。到了18世纪中叶三曲已是一个非常受欢迎的体裁了。《歌系图》(1782)中出现的三弦、箏、尺八的演出场面迎来了众多听众的热闹一景,

① 《丝竹初心集》(1664年成书)中曾记载了三曲的器乐合奏形式,并留下了器乐合奏的画像。

见图3-3-1。实际上尺八的加入后大受欢迎,尤其在明治初期虚无僧被废止,尺八积极参与三曲的演奏,并逐渐代替了胡弓的地位,在现在的三曲中,尺八的参与度已远远超过胡弓。三曲这一体裁并不仅仅是三件乐器的合奏,其演奏内容是有范围的,一般是以传统乐曲为基本题材。比如三味线地歌为主体的三曲合奏中,地歌以外的三味线音乐并不被称为三曲。如长呗中的曲目《三曲弦的调》、《三曲松竹梅》等并不被认作三曲。



图3-3-1 《歌系图》中的三弦、箏、尺八的三曲演出场面

三曲作为器乐室内乐的合奏形式,其实它并不像西方室内乐中的三重奏、四重奏那样具有严密的和声、对位、声部的独立与呼应等逻辑关系。原则上来讲三曲往往是几件乐器的齐奏样式,但是由于这一体裁的形成是在各自独立的乐器分谱下进行,尽管演奏的是相同的旋律,但是因乐器个性的不同会出现围绕主旋律的伴奏性、节奏性或加花以及相互间的呼应等的自然形态,构成多变而富有趣味的音乐整体。

形成于8世纪的雅乐这一器乐体裁对后来日本器乐的发展产生了积极的效应。平安时期以来从琵琶乐逐渐分化出独立的乐器形式,由乐琵琶展开为说唱音乐的平家琵琶、萨摩琵琶、筑前琵琶等独立的音乐体裁。乐箏在盲人音乐家制度下逐渐独立,形成民间的俗箏、筑紫箏,并进一步展开了生田流、山田流等日本近代传统箏的音乐构架。而尺八与三味线都较晚才进入日本音乐的主

流,但却在 17、18 世纪以后的传统音乐中逐渐占据了重要地位。尤其是三味线音乐几乎遍及说唱、戏剧、民间艺术音乐等日本传统音乐的大部分领域,成了日本近代音乐史上支柱性的乐器。尺八传入日本的时间较早,但是唐尺八在日本音乐史上昙花一现,很早就消失于乐坛。它的再次出现和活跃是在江户、明治时期。尤其是明治初年随着宗教制度的改革,虚无僧所持有的尺八走向民间化,由法器成了大众化乐器,广受青睐。在琴古流与都山流乐派的形成与贡献的基础上,现代艺术音乐中的尺八几乎成为一件日本音乐中不可缺少的特色乐器,具有鲜明的音乐个性。

在以雅乐为传承的器乐音乐发展的过程中,由大陆传入日本的器乐合奏(雅乐),渐渐地分离出各自独立的器乐形态,将近千年的历史锤炼形成独立的流派体系,而这些成熟的个体再次于 17 世纪回归于三曲这一合奏体裁,这也是日本音乐史上器乐发展的划时代的印记,标志着器乐发展走向了一个新的成熟。

二、声乐体裁

如果说雅乐对日本后来的器乐体裁产生直接影响的话,那么,这一时期由佛教带来的另一种以吟唱佛经为主要内容的声明则为后来的声乐体裁带来了深远的意义。随着佛教在日本的盛行,声明作为佛教经文传授的纽带及佛教的仪式音乐,8 世纪中叶在日本的主流文化中扮演着重要的角色。由于声明在佛教教义传授中的特殊角色,是仪式中不可缺少的部分,因此很快受到诸多佛教流派的青睐,并形成不同的声明流派,担当起佛经传播的重要任务。声明是以佛教的经文为词的一种声乐体裁,其演唱方式特殊,有吟诵、叙唱、歌唱,声部的进行以齐唱为主体,根据演唱者不同的音色高低、齐唱与领唱自由进出、通过头腔、胸腔不同部位的发声方法等形成混响纵横、色彩浓郁的东方艺术特色。这种风格的形成与展开对日本后来声乐的诸多体裁,如朗咏、催马乐、日本民谣、净琉璃等说唱音乐产生了直接的影响。它与日本雅乐在器乐领域所扮演的角色相同,是中世纪以来声乐发展的鼻祖。而声明这一声乐体裁由中国传来,在日本结果,它是东亚文化中历史悠久、传承广泛的一支音乐文化脉络,以下将对

声明及其他日本声乐的体裁进行逐一阐述。

1. 声明

天平胜宝四年(752)四月九日在奈良的东大寺举行了盛大的大佛开光供养仪式,其间除举行了雅乐舞乐外,大规模的声明演唱仪式也在历史上留下了浓重的一笔。《东大寺要录》卷2中记载了该日举行声明的情形:

梵音二百人、维那一人、锡杖二百人、呗十人、散花(华)十人……^①

仅从以上登场的声明人数便显示出有四百多人,再加上雅乐乐舞及其他佛教人员的参与,那天在奈良东大寺举行的佛事盛礼的规模推测有千人之多。这在当时是罕见的盛大活动,可见日本对由中国大陆传来的佛教的重视程度。

声明作为佛教音乐,来自于梵语 Sabda-vidyā(摄拖芯驮)的汉译,源于古代印度婆罗门教所推行的五明之一的声明^②。佛教于公元1世纪前后传入中国,由印度梵语转译成汉语后逐渐汉化。在中国的历史上初见的记录是三国时期,陈思王曹植于山东省的鱼山曾听到了来自波斯北部的康居国来的僧会(现伊朗)所唱的佛教声明后十分感慨,便将梵赞转译为汉赞,获得了很快的发展,汉化了了的声明到了隋唐成了佛教仪式中不可缺少的仪式音乐。史籍中出现的康僧会、帛法桥、云迁、僧弁等都被称作经师的声明专家。可见中国隋唐时期的声明已经具有明确而规范的专职人员了。而日本最初的佛教声明来自中国,声明最早是通过朝鲜带入日本的,后来又由遣隋使、遣唐使传到日本。声明的演唱贯穿于整个佛教仪式活动,对法式活动具有直接的影响。而初期日本佛教界流传着来自中国的不同流派、唱法的声明音乐,出现了无序的状态,影响着佛事正常活动。对此,日本养老四年(720)12月25日天皇颁诏,作出了由唐人道荣、

① 筒井英俊编《东大寺要录》卷2,[日]全国书房,1944年,第50页。

② 印度婆罗门教的五明:内明(教学)、声明(音韵、发音)、医明(医学)、因明(伦理学)、巧艺明(工艺、阴阳、历数)。其中的声明主要是关于音声和语言的学问,传到日本后逐渐变为佛教经文的唱经音乐。

胜晓的声明唱法作为范本命令,其他声明均停的决定。规范了声明的形式。^①这条诏令是日本正史中最初出现的声明记载,由此可见当时日本接受的声明主要来自中国的唐朝。

但是,声明进入日本后发生了很大的变化。尤其是平安朝以来在中国传来的梵文、汉文的声明中开始出现日文声明的内容,吟唱的旋律、节奏等逐渐渗入日本化的因素。明显的是声明的唱法在发展中逐渐定型,出现了韵文性和散文性的声明系统。韵文性的声明有赞叹、和赞、教化等,主要出现在本声明中。散文性声明有讲式、论义、表白等,主要出现在杂声明中。^②和式声明的出现对当时在贵族中流行的,以唐的旋律填上日文式歌词的催马乐、朗咏产生了深刻的影响。同时韵文式的和赞于平安中期以后分别进入了天台宗与真言宗的法事活动之中。散文式的讲式、论义经奈良朝、平安初期已开始逐渐定型,从最初的《六道讲式》(源信)、《顺次往生讲式》(真源)到后来所形成的《四座讲式》(明惠)被完全的传承下来。而奈良时期以“讲说”的形式,采用散文化的问答对经典、教义进行解释的“论义”这一体裁后来在南都、天台、真言各宗派中广为流行。到了镰仓时期声明的唱法走向成熟,声明音乐在各宗派间出现了各自独特的展开,这些吟唱的旋法对后来的郢曲、宴曲、今样以及民间歌谣等产生了深远的影响。

声明唱法被称为独特的东方式韵味。是一种众人齐唱与领唱相交辉映地演唱形式。独唱与齐唱往往不断地反复交替,它们之间一般不留空隙,独唱在还未完全结束时齐唱便进入。同样,齐唱临近结束时独唱又出现,乐句与乐句之间叠置交叉,构成比较复杂的音乐空间。在演唱法上采用头腔共鸣、胸腔共鸣的洪亮唱法的同时,时而也使用本嗓子质朴真声唱法,并带有强烈的滑音、颤音、变化音式等浓郁的东方色彩。这种特殊的演唱法对日本后来的声乐发展产生了直接或间接的影响。特别是散文式说话性的讲式、论义对谣曲与净琉璃产生了直接的影

① 《续日本纪》卷八,养老4年12月25日诏曰:“癸卯、诏曰:释典之道,教在甚深。转经唱礼,先传恒规……比者,或僧尼自出方法,妄作别音。遂使后生之辈积习成俗。不肯变正,恐污法门,从是始呼,宜依汉沙门道荣·学问僧胜晓等转经唱礼,余音并停之。”

② 有关声明的形态参阅赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》第二章,第二节。上海音乐学院出版社,2004年。

响。讲式中的说唱性声明对后来的平曲的音乐构造形成影响深刻。在平曲中所运用的初重、三重、中音、素声等术语不仅来自讲式,其唱法也都有直接的关系。另外,13世纪以后成立的能乐中十分重要的谣曲、谣唱中所用的叙事性吟唱法指声(sashikoe)、白唱、素唱(shirakoe)等也都直接来自于声明的论义唱法。

2. 催马乐

催马乐是在平安初期雅乐逐渐走向日本化的过程中形成的一种声乐体裁。它是一种以唐乐,也有一部分高丽乐为旋律(称为雅乐风格),配以日本自作的汉文诗歌词所形成的一种声乐体裁。在文学上,这是一个被称为由模仿中国的汉诗开始走向日本化的一个典型例子,在音乐上则以外来的旋律开始逐渐渗入日本自我因素的时期。催马乐是一种由乐器伴奏的声乐形式。伴奏乐器主要有琵琶、箏、横笛、笙、箏篳等日本雅乐器。声乐的唱法与声明有着密切的关系,可看作日本平安朝以来由雅乐、声明中孕育出的新体裁。

催马乐可谓由唐乐、高丽乐逐渐向着日本化转型的一个具有典型意义的声乐体裁。它的发展、流变已经历了一千几百年的历史,为了追寻它的历史价值,历代曾经历过多次的恢复古曲催马乐的活动(后述),在其流变—散失—恢复—重建过程中,催马乐始终给人以模糊、隐约却又魅力无穷的艺术生命力。前人对此有过非常深入的研究。其中代表性人物有林谦三先生,他曾发表过《关于催马乐拍子与歌词的节奏》,^①文章集中对催马乐的拍子与歌词的关系问题展开了讨论。此后劳伦斯·毕肯的高足伊利莎白·麦卡姆(Elizabeth Markham)也曾对催马乐作过比较全面深入的研究,专门出版过巨著《催马乐,平安时期的日本宫廷歌曲》。^②该著对催马乐的史料、乐谱谱字以及吕歌与律歌等催马乐本体问题展开积极的探讨,并翻译了全部乐谱。但是,催马乐的旋律主要来自于唐乐,从奈良、平安初期日本接受唐乐后经历了一千年历史变迁,已完全成了日本化的音乐体裁。那么,它是怎么变的?也就是说催马乐从唐乐变为日本乐的行迹至今并没有

① 「催馬楽における拍子と歌詞のリズムについて」載『雅楽—古楽譜の解説』东洋音乐选书(十),音乐之友社,1969年。

② Elizabeth Markham *Saibara Japanese Court Songs of the Heian Period* Cambridge University Press 1983.

得到深入探讨,而这正是我们中国音乐学者所关心、想了解的学术问题。这一章节将从催马乐的节拍入手以解明唐乐在日本历史上的流变轨迹。

在日本文献中催马乐一词初出于《三代实录》贞观元年(859)十月二十三日:

乙巳。尚侍从三位广井女王毙。广井者,二品长亲王之后也……。仁寿四年授从三位。天安三年转尚侍。毙时年八十有余。广井少修德操,举动有礼,以能歌见称。特善催马乐歌。诸大夫及少年,及好事者多有习之焉。^①

这条记事中写到这位死去的三品官广井尚侍过去曾经是一位“特善催马乐”的歌手。可以想象年轻时的广井应该是一位催马乐演唱的高手,生前许多贵族及爱好者都师从于她。由于她年轻时期就是催马乐演唱的高手,可以推测这一体裁的出现应远早于9世纪中叶。关于催马乐的产生与起源,平安末期至明治时期的歌谣大集成《梁尘秘抄口传集》中有如下记录:

古より今に至るまで、習ひ傳へたる謡あり、これを神楽・催馬楽・風俗といふ。……催馬楽は、大蔵の省の国々の貢物納めける民の口遊みに起これり。是れうちある事にはあらず。時の政よくもあしくもある事をなん、褒め貶りける。催馬楽は、公私のうはしき楽の琴の音・琵琶の緒・笛の音につけて、我が国の調べともなせり。^②

译文:由古至今传承的歌谣有神乐、催马乐、风俗。……催马乐是由各地(国)的公民向国家财政部运送贡物时传唱而起。同类事例在一些国内其它的风俗节日中也曾出现。催马乐在公私不同的场合都以琴、琵琶、横笛来伴奏,形成了我国(催马乐)的乐调。——笔者译

这段文字道出了催马乐调(旋律)的产生是来自于当时时髦的舶来品——唐乐,其伴奏的乐器,琴、琵琶、横笛都来自于中国。初期催马乐的性格明确,旋律因素来自中国,而到了9世纪中叶开始盛行于宫廷,逐渐在贵族中形成流派。典型的代表是

① 《三代实录》吉川弘文馆1967年,第38页。

② 引自《梁尘秘抄口传集》卷第一,第440页,岩波书店,1965年。

以宇多天皇之子敦实亲王(893—967)为开始的“源家”与贵族源博雅(918—980)(《博雅笛谱》的作者)为代表的“藤家”。而“源”与“藤”是平安时期日本贵族的主要姓氏。两种流派以各自的原则传承于世,分别留下了各自的乐谱与不同的音乐特点。10世纪至镰仓时期(1185—1333)是催马乐十分流行的时期,这一点从博雅信整理的《催马乐谱》以及源博雅的《博雅笛谱》(933)、藤原师长的《三五要录》、《仁智要录》(均12世纪)中的催马乐曲中可见一斑。到了室町时期(1397—1573)催马乐开始走向衰亡。关于催马乐的产生及名称的由来有多种说法。主要可列述以下三种:

1) 各地方向中央政府财政部纳税缴贡,他们骑着马运贡物时边催马边唱歌而产生的。

2) 在演唱神乐歌中有一曲《前张》,其拍子与唐代器乐曲《催花乐》非常相似而得名。

3) 在催马乐古谱《锅岛家本》的卷头处载有:“我的马儿(駒)你快点走……”这一催马而行的歌词,被认为是其名称的由来。

可见催马乐的歌词是来自于民间并逐渐走向宫廷,其旋律则以当时的唐乐、高丽乐为主,特别是唐乐的旋律占据了主要地位。催马乐犹如日本明治以后的填词歌曲——学堂乐歌,是在日本出现的新的歌谣体裁。室町时期催马乐一度走向衰亡,停止了活动。但是17世纪以来曾两度(1626年、1685年)在天皇的敕令下兴起过复兴活动。明治维新以来又经过了明治九年(1867)和昭和五年(1930)的复兴,几十首催马乐曲得到了复原,根据目前催马乐的保留现状共计有61首曲目。乐曲以律吕分开记载,^①曲目如下:

• 律(25曲)

《我駒》、《泽田川》、《高砂》、《夏引》、《贯河》、《东屋》、《走井》、《飞鸟井》、《青柳》、《伊势海》、《庭生》、《我们尔》、《我们乎》、《大路》、《大芹》、《浅水》、《插擗》、《鹰子》、《逢路》、《道口》、《更衣》、《何为》、《鸡鸣》、《老鼠》、《隐名》

^① 律吕调的用法来自于中国,但是日本与中国的六律(奇数)、六吕(偶数)的用法不同,有指调名、律调等。而催马乐中的律歌往往用平调、黄钟调;吕歌则用双调、一越调见多。

• 吕(36 曲)

《安名尊》、《新年》、《梅枝》、《樱人》、《苇垣》、《山城》、《真金吹》、《纪伊国》、《葛城》、《竹河》、《此殿者》、《此殿西》、《此殿奥》、《鹰山》、《美作》、《藤生野》、《妹与我》、《浅绿》、《青马》、《妹之门》、《蓆田》、《大官》、《总角》、《本濑》、《美浓山》、《眉止之女》、《御马草》、《酒饮》、《田中井户》、《无力虾》、《南波海》、《铃之川》、《石川》、《奥山》、《奥奥山》、《我家》

以上律吕曲目的催马乐有个发展、传承过程,最初它是采用来自亚洲大陆的外来旋律,主要是唐乐旋律的填词歌曲。据镰仓时期集成本《催马乐略谱》末尾的记载以及散见于其它乐谱中的一些记载可找出唐·高丽乐的原曲与现存催马乐的对应曲目,归纳列述于表 3-3-1。

表 3-3-1 催马乐与原曲的对照

	催马乐	原 曲	催马乐	原 曲
律 歌	伊势海	拾翠乐,水调尾张滨主作	老鼠	林歌,高丽平调
	青柳	长生乐序	鸡鸣	鸡鸣乐,盘涉调
	庭生	喜春乐	走井	甘州
	高砂	长生乐破,黄钟调左大臣信公作	我驹	催马乐
	更衣	郎君子	飞鸟井	回忽
	道口	吴圣乐破急	何为	三台急
	夏引	夏引乐序,黄钟调	安波之户	轮鼓辉脱
吕 歌	樱人	地久破,高丽双调	青马	夏引乐破
	葛城	榎叶井	眉止之女	酒清司,一越调
	山城	西王乐破	酒饮	胡德乐,一越调
	石川	节世岐,高丽一越调	无力虾	吉简,高丽一越调
	鹰山	放鹰乐	田中井户	胡饮酒破,一越调
	苇垣	西王乐序,黄钟调承和常御作	蓑山	地久乐急
	竹河	拾翠乐序	美作	柳花苑
	纪伊国	白浜,高丽双调		

表3-3-1中反映出日本的催马乐与唐乐、高丽乐曲的最初旋律关系。由此逐渐产生了以敦实亲王为代表的“源家”与源博雅为代表的“藤家”这两条发展流派。他们在承接古曲的同时,随着时代的变迁,乐曲的曲目、音乐的拍子都发生了变化。那么它们日本化的过程又是如何展开的呢?在此首先从记载的一系列催马乐古谱来进行考查,看其变迁的历史轨迹。目前能见到的催马乐乐谱,按乐谱的记谱出现时间顺序罗列如下。

1)《锅岛家本催马乐》,是一份催马乐中最古老的歌谱,抄写于平安朝,以律歌、吕歌的顺序抄写,律歌21曲;吕歌36曲。节拍的记载只有“百”,而无小拍子“·”,节拍的明确性较弱。乐谱为源家流派。

2)《天治本催马乐抄》,乐谱的抄写年代为天治二年(1125)春三月,而被命名为天治本催马乐。该乐谱在拍子记号的记载上比较详细,时间上比《锅岛家本》稍晚。记有吕歌9首、律歌10首。为藤家流派。

3)《博雅笛谱》,正式名《新撰乐谱》,另外还异名《长秋卿笛谱》或《长笛谱》。源博雅撰写于保康三年(966),是日本现存最早的笛谱,也是了解唐乐、高丽乐的重要史料。其中催马乐曲仅存3首《催马乐》、《夏引乐》、《榎叶井》,博雅为藤家流的鼻祖。

4)《三五要录》共十二卷,藤原师长撰,为12世纪平安末期的琵琶曲集。其中第三卷中记有催马乐(上)律歌21曲;第四卷催马乐(下)吕歌34首,共记催马乐55首乐曲。该谱在拍子的记载上比较详细(后述)。藤家流派。

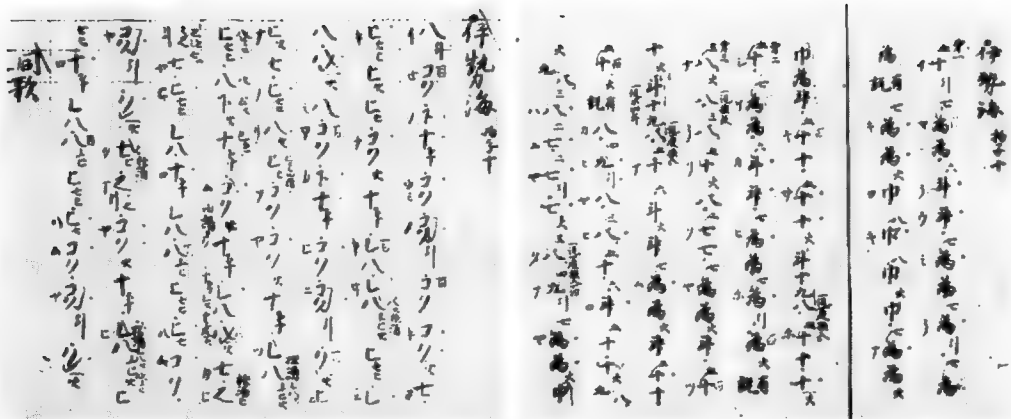
5)《仁智要录》十二卷。同为藤原师长作,《三五要录》的姊妹篇。箏谱。卷二载有催马乐律歌21曲;卷三记有吕歌33曲,共载有54曲。藤家流派。

6)《催马乐略谱》是建久八年(1197)以来传承下来的五本源家本催马乐的集成,卷头记有享德元年(1452)催马乐滥觞记的字样,但是一般被视为镰仓初期的集成本,为源家流派的晚期作品。

以上的乐谱可以看作是从催马乐的出现,运用唐乐、高丽乐旋律开始至镰仓初期约五百多年的发展、演变历程,本书试图通过以上的乐谱来考察催马乐的变迁及日本化的过程。

对于催马乐的历史变迁我们首先从其音乐本体,即拍子入手,看其发展的

规律。催马乐的乐谱主要有两种拍子：五拍子与三拍子。^① 五拍子是有规律性地一个“百”字后面跟四个“·”；三拍子是“百”字后面紧跟二个“·”。歌词与拍子的关系一般是每拍下面一个歌词，往往是一拍一音或一拍多音的形式。如，《三五要录》、《仁智要录》谱中律歌的同名曲《伊势海》为十拍子，前四拍子的形式在两谱中，将其歌词与拍子作如下对照（谱例3-3-1；3-3-2）：



谱例 3-3-1 《三五要录》中的律歌《伊势海》

谱例 3-3-2 《仁智要录》中的律歌《伊势海》

以上《三五要录》、《仁智要录》谱中的《伊势海》一曲的前四拍与歌词的关系作以下归纳。

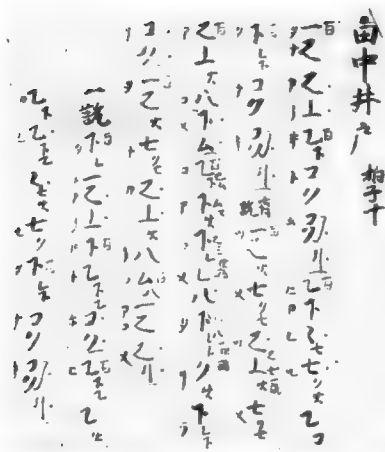
《三五》	百	百	百	百					
歌词	イ	セ	ノ		ウ	ミ	ノ	ノ	キ		ヨ	キ	ナ	ギ	サ		ニ	ノ	シ	ホ	カ	ヒ	ニ	ノ	
《仁智》	百	百	百	百					
	イ	セ	ノ	ウ	ミ	ノ			キ		ヨ	ノ	キ	ナ	キ	サ		ニ	ノ	シ	ホ	カ	ヒ	ニ	ノ

乐谱中的“百”为大(太)鼓拍子,是乐曲的重拍。在《博雅笛谱》的按谱法中释该谱字的奏法为:“百,即大鼓也。”明确表示其为乐谱字首的大鼓强拍之意。

① 三拍子在催马乐中被记载为三度拍子,指太鼓一拍(百)后面二拍(· ·)的规律性三拍子,这种三度拍子显然不具有小节线意义的西方三拍子,如西方的华尔兹什么的。为了便于理解与表述文中的三度拍子作三拍子记述。

而此后的“·”为小拍子一般由羯鼓来担当演奏,是附随性的。这样有规律的节拍记载在藤原师长的这两份乐谱中表记得非常明确。如上所述在催马乐曲谱中主要是五拍子与三拍子的节拍,但是实际上中国的唐乐很少有奇数拍子,其主体是四拍子或八拍子。从12世纪藤原师长的上述两份乐谱中可以判定唐乐进入日本后已经发生了节拍上的变化,至少在节拍的记谱上已经出现了变化。这一点再举一个三拍子的《田中井户》与唐乐原曲《胡饮酒破》的例子来对照。

《胡饮酒破》	· · 百 · · · 百 · · · 百 · · · 百 · · · 百 · · · 百 · · · 百
歌词:	タナカノイドニ/ ヒカレ ルタナギ/ ツメ ツメ アコメ
《田中井户》	百 · · 百 · · · 百 · · · 百 · · · 百 · · · 百 · · · 百 · · · 百
歌词:《三五》	タナカノイドニ/ ヒカレ ルタナギ/ ツメ ツメ アコメ
《仁智》	タナカノ イドニ/ ヒカレル タナギ/ ツメツメ アコメ



谱例3-3-3 《三五要录》中的
吕歌《田中井户》



谱例3-3-4 《仁智要录》中的
吕歌《田中井户》

也就是说唐乐的四拍子乐曲到了平安晚期被催马乐三拍子化了。而唐乐的四拍子、八拍子都分别成了催马乐中的三拍子和五拍子。相对来说唐乐主要是一字一音的话,催马乐则出现了新的一字多音(多拍)的现象。很显然,催马乐的拍子是由唐乐的四拍子转化为催马乐的三拍子;由唐乐的八拍子转化为催马乐的五拍子。其具体形态可归纳为表3-3-2。

表 3-3-2 唐乐→催马乐拍子的变迁

唐乐	四拍子	4	1	2	3	4	1	2	3	4
		百	.	.	.	百	.	.	.	百
	八拍子	8	1	2	3	4	5	6	7	8
		百	百
		3	1	2	3		1	2	3	
催马乐	三拍子	百	.	.	百	.	.	百	.	百
		5	1	2	3		4		5	
	五拍子	百	百



谱例 3-3-5 《仁智要录》中胡饮酒破

从以上的对应关系来看,音乐的节拍在唐乐的框架下悄然发生了变化。这种变化显然是日本化的开始。但是到了平安末期、镰仓时期的节拍变得更为自由。平安期上半叶的《锅岛本》、《天治本》以及平安期下半叶的《三五要录》、《仁智要录》中催马乐的五拍子曲目到了镰仓时期的《催马乐略谱》中,如《浅绿》、《青马》、《妹之门》、《席田》、《眉止之女》、《酒饮》、《我家》、《蓑衣》等,都变成了三拍子记载,出现了五、三拍子的混交时期。这里以《眉止之女》为例来看其节奏的变迁。该曲的唐乐原曲《酒司清》为八拍子。一个重拍加七个小拍子。该曲在《三五要录》、《仁智要录》中的对应曲《眉止之女》便已变为五拍子;而镰仓时期的《催马乐略谱》中则已经变为三拍子的形式了,其拍子见以下表3-3-3。

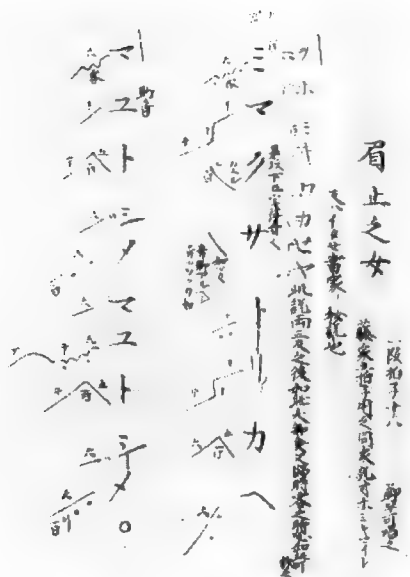
表 3-3-3 《眉止之女》(唐原曲《酒司清》)拍子变迁对照表

酒清司(原谱)	・	・	・	・	百	・	・	・	・	・	百	・	・	・	百	・			
	ミ	マ	ク	サ	トリ	カ	ヘ	マ	ユ	ト	ジ	メ	マ	ユ	ト	ジ	メ	マ	ユ
《三五要录》	百	・	・	・	・	百	・	・	・	・	百	・	・	・	百	・	・	・	・
眉止之女《仁智要录》	百	・	・	・	・	百	・	・	・	・	百	・	・	・	百	・	・	・	・
《催马乐略谱》	・	・	百	・	・	百	・	・	百	・	・	百	・	・	百	・	・	百	・

从《眉止之女》这一曲的历史发展可以看出节拍的变迁。由中国唐乐的八拍子变为五拍子,继而又转化为三拍子,尤其是《三五要录》、《仁智要录》与《催马乐略谱》(见原谱3-3-6)处在平安末期至镰仓时期,同一曲目出现三、五拍子两种不同节拍演奏(唱)法的共存期。这样的情况在上述的催马乐曲目中有十多曲存在,说明这不是一个孤立的现象。由此可见这一时期音乐的内容在发生重大的变化。这种变化首先表现在乐曲的重拍与歌词关系的不一致上,同样的歌曲会出现不同的歌词位置,其中音乐拍子律动在发生变化是显而易见的。以下再以《青马》为例看平安末期至镰仓时期的拍子变迁。

表3-3-4 《青马》在日本的拍子变迁

《青马》歌词:	ア	オ	ノ	マ	ハ	ナ	レ	バ	トリ	ツ	ナ	ゲ	サ	ヲ	ノ	マ	ハ	ナ	レ	バ	トリ
《三五要录》	百								百						百						百
《仁智要录》	百								百						百						百
《催马乐略谱》		百			百				百					百					百		百



谱例3-3-6 《催马乐略谱》中的
《眉止之女》

《青马》在《三五要录》、《仁智要录》谱中的重拍(百)都用在每句歌词的开始,显得比较规整。而《催马乐略谱》却出现了非常不规则的中间强拍现象。可见,前者比较重视歌词的内容,而后者却开始更注重音乐本身的展开了。强拍不再是歌词的句首,音乐的律动发生了明显的变迁。

另外,催马乐接受了唐乐、高丽乐的旋律后逐渐形成源与藤的两宗流派。在其流派的展开中自然渗入了新的内容与特点,并朝着各自不同的方向延伸与发展。在同名曲的两种流派中往往出现不同长度的拍子。歌词与旋律的关系,即填

词的位置也不尽相同,各自有着不同的表现。总之催马乐在几百年的发展历

程中逐渐走向日本化,远离了唐乐。镰仓时期后曾经走向消亡的催马乐,经明治与昭和时期的几次复兴活动逐步恢复了部分乐曲,目前仍然保留了60多首乐曲,它们是了解音乐的历史流变的重要线索。

催马乐在演唱方式上受到了奈良朝以来声明的深刻影响。从原谱3-3-6《催马乐略谱》中的《眉止之女》的谱例中可以看到,其记谱方式采用了声明中的墨谱记谱法,演唱时出现大量的吟唱、滑音、大幅度的颤音等佛教声明中常用的方法,具有浓郁的日本化色彩。

从以上催马乐拍子的分析中,明显地看出了这一声乐体裁从平安时期的出现至镰仓时期将近五百年的历史发展轨迹。唐乐由四拍子、八拍子逐渐变化为日本的三拍子与五拍子。在这一变化过程中,从藤原师长的琵琶谱与箏谱中清楚地反映出12世纪已经基本完成这一变化,唐乐的日本化已经显现。而此后大约在平安晚期与镰仓初期又出现了同名曲的三拍子与五拍子交替混合的现象,说明催马乐的音乐律动发生了更为深刻的变化,歌词的内容,即强拍重要性已经不占据主要地位,音乐本身受到了重视。显然,催马乐由唐乐开始引进旋律的填词歌曲经历了几百年变迁后逐渐离开其原貌,歌曲的拍子、律动走向自由化,音乐日本化现象已显而易见,尤其是在镰仓时期的《催马乐略谱》中我们看到五拍子的乐歌用三拍子的方式演唱,音乐的自由度得到了充分的释放。而其乐谱出现了直接继承奈良朝日本声明的墨谱(也称博士谱)的记载方式,这种视觉谱在演唱上的规范和要求更为明确,显然日本化的倾向已经彻底完成。透过催马乐拍子的历史流变,平安至镰仓时期堪称唐乐和高丽乐日本化过程中的凸显期,也是告别了奈良时期引进的亚洲大陆文化走向自我文化的一个重要时期。

三、日本三大戏剧音乐

以上对日本早期的器乐与声乐体裁的发展过程及历史演变作了专题性的论述。从历史时期来看主要涉及奈良、平安至镰仓时期,即8世纪的盛唐对日本产生的文化影响,日本从虔诚地接受来自亚洲大陆的外来文化到逐渐本土化的演变历程。而从镰仓至室町期(约12—14世纪)间舞台表演剧的逐渐形成在日本的艺术史上腾升出一轮新的曙光。从这一时期能乐的形成至16—17世纪

的歌舞伎、文乐出现,架构出日本史上三大古典戏剧图式。它们形式不一、个性迥然,代表着东亚文化中极富特色的艺术品种。从它们的历史演进来看都与中国大陆文化发生着十分密切的关系。以下将分别叙述。

1. 能乐

成立于日本中世纪,是一种合音乐、舞蹈、文学为一体的综合性舞台艺术,也是日本历史上最早形成的戏剧艺术。它的形成经历了一个相当长的历程。能在江户时期以前被称作“猿乐”,而猿乐的形成与奈良时期由中国传入的散乐有着直接的关系,散乐这种含曲艺、歌舞、模仿等杂多内容的表演艺术到了平安时期转向以取笑为主要内容的猿乐。猿乐广受欢迎并很快地形成不同的流派。特别是南北朝(1336—1392)以后形成了圆满井、坂户、外山、结崎四个座的猿乐流派,其中率领结崎座的观阿弥是诸多能乐流派中的佼佼者,受到室町幕府第三代将军足利义满的庇护,结崎座(观世座)进入京都并得到长足的发展。其中对日本能乐做出巨大贡献的是观世座的观阿弥及其长子世阿弥。

观阿弥(1333—1384)是一位能的创始者和表演者。始创了大和猿乐四座之一的结崎座,是南北朝以来在能乐的演技和创作的两栖人物。他将猿乐能中的歌舞与模仿双立并用,并充分地运用了独白及对话中趣味诙谐的内容。特别在以旋律为中心的大和音曲中摄取了舞曲中富于生命力的节奏因素,创造了小歌节曲舞中新的音乐,成功地改造了能的音乐部分,确立了具有音乐剧性质的能乐基础。他的儿子世阿弥(1363—1443)更是在其父亲的基础上朝前迈出了进一步,他不仅是能的演员、作者,更是一位能乐理论家。他除了自作自演能剧以外,还留下了能乐的理论研究专著21种之多,并传承至今。他的最大贡献是将犬王能中以歌舞为中心的幽玄能(优美的能)运用于大和猿乐,即以模仿为本体的能中去。接着又积极地吸取了增阿弥田乐能中“冷澈而有深邃的”一面,大大地深化了能的意境。其中主要围绕着花(比喻能的魅力)这一核心,从能的训练、演技、创作、音乐和美学等多角度展开论述。观世阿弥晚年出家入道,禅宗思想使“花”与“幽玄论”得到了更高层次的深化,其卓绝的内容受到世界演剧界的赞赏。观世阿弥的能乐体系在能乐界贡献卓越、影响深远,并形成固

定的能乐流派——观世流。许多演技、作品至今被完整保留,成为经典。

到了江户时期大和猿乐的四座受到了幕府的支配,能乐的功用性突现了出来,典礼能成了最为重要的任务。能乐也日趋成熟,能乐专门的演出剧场(座)、演员的角色门类以及流派等渐趋完善,并向着体系化、制度化深入,艺术的细部得到了长期的磨炼,能的技法在不断地变化中得到了升华。到了17世纪末叶能的谣唱被明确地分化为如今的弱吟和强吟两大类;音阶的变化至明治时期得以定型化。另外,能的节奏、节拍以及唱词诗句的结构等逐步于明治后定型为现在的形态。但在这些变化中早期世阿弥时期在构造上能本的词章、演唱技术上谣的唱法与节奏的关系等都被完整地沿用下来。

作为一门综合性舞台艺术,能乐的基本形式又如何呢?下面将对此作一简述。

能乐的表演可分为演员的表演和音乐两个部分,演员的角色部分可分述如下:

(1) 演员、角色

主角:仕手方,是能剧中的主角。扮演男女老少、鬼神亡灵等各类角色,往往扮演人与灵之间的交替角色。是能乐中唯一戴面具的扮演者。连方,即仕手方的随从。儿童扮演的角色叫“子方”。

配角:肋方。说是配角,实际上在能剧中担当着重要的角色,剧中他往往将仕手方引导出场,演绎对手戏。仕手方一般是神或亡灵的化身,非现实性角色居多,而肋方却一定是现实性人物,并以男性扮演。他也有随从,称为“连方”。

狂言方:是能剧中的一个独立部分,穿插在能剧之间。以即兴、喜剧、不合常理的喜剧表演形式为主。也作为一种独立的形式上演。

(2) 器乐部分(囃子方)。是能乐中非常重要的部分,共由四件乐器组成。它们是笛(也称能管)、小鼓、大鼓和太鼓。其中四分之三是打击乐,可见能乐是十分强调节奏的。囃子的音乐部分不仅能烘托场景与气氛,还常常与地谣一起音乐上来描述仕手方的心理活动及角色间的内心世界。

(3) 地谣:坐在能舞台右侧两排的合唱人员,一般由4人一组两排8人构成,也有6—12人的。地谣往往起到烘托场景气氛,描述角色内心世界的作用。

在能乐的表演中演员叙述台词时采用吟、白、唱交替进行的形式,这种唱法在能乐中被称为“谣”。谣是能乐的核心部分,也是戏剧性展开的重要手段。其演唱的方法与西方的美声唱法迥然不同,大量使用喉头音,引领舌根、压抑喉结使其发出十分浑浊、粗涩的声音,具有很强的张力与紧张感。其发声大体分为两类,即以腹部运气胸腔共鸣的横声与头腔共鸣的竖声。在行腔演唱的音程中有着不同的音色变化,产生丰富而深邃的韵味。实际上这种“横声与竖声”的演唱方法在世阿弥时就受到重视并逐渐形成,传承至今,成为今天重要的演技手法。而这一特殊的唱法具有浓郁的东方特色。

能作为东方戏剧的一种体裁具有十分鲜明的特色,尤其是其戏剧性高潮的形成与西方戏剧或一般戏剧意义上的强调爆发性(外露)的冲突不同,它是以“静”,即沉着静谧的外表,内在积聚力的能量(特殊的发声法)给人以强烈的内在酝酿而形成戏剧性冲突。

2. 歌舞伎

如果说能乐是一种内在的、外表静止却表现深沉而又富有强烈的戏剧性特色的戏剧的话,那么歌舞伎却与其刚好相反,它是一种华丽、外露而表现直观的舞台艺术。歌舞伎17世纪初出于出云国(现在的岛根县),传说有个非常擅长歌舞的叫阿国的巫女,其崭新的舞蹈动作、华丽的衣装被称为十分独特的“歌舞伎舞”而流行风靡于京都、江户(现东京)一带。“出云阿国”由此闻名。这种令人耳目一新、感官刺激强烈、贴近民众生活的新潮艺术,被称为“超出常轨之舞蹈”,受到男女老少的狂热追捧,成为当时最流行的消遣艺术。到了宽永年间(1624—1643)众人更多地向着欣赏“演员美”的趣味方面发展,并出现了以女性专职的“游女”来担当歌舞伎的主要角色,被直接称之为“游女歌舞伎”。这一时期的歌舞伎是由女性演员为主带有很强的感官色彩,甚至出现以此为媒介进行情色交易。但因此也多次引起观众骚乱,并禁止了游女歌舞伎演出(宽永六年,1629)。其后发生了反其道而行之,出现了“若众歌舞伎”^①引领了一股男

① 若众歌舞伎:是以还留有前额发的美少年为主演者,表演舞蹈或惊险的杂技,以博得观众捧场。

风的盛行,其后被认为道德败坏于承应元年(1652)被再次禁演。后经协商改为由成年男性来演出,歌舞伎进入“野郎歌舞伎”^①时代,也就是现在日本歌舞伎的原型。歌舞伎从此改变了侧重以女性美貌蛊惑观众的做法,转而追求演技,逐渐发展成专门由男演员上演的纯粹演艺。这一传统传承至今,即歌舞伎中无论是男性或女性角色都是由男性演员来担当的。

从日本戏剧的历史形成来看,歌舞伎是产生于能乐之后文乐之前的一个剧种,但是其音乐部分,如演唱吟词到能乐伴奏的四拍子(能管、太鼓、大鼓、小鼓)都大量接受了能乐因素,尤其是带有喜剧性的狂言被完整地接受为歌舞伎狂言的形式出演。16世纪由中国传入日本的三弦,到了日本本岛变为三味线,它在日本近代艺术体裁中扮演了重要的角色,以上提到的游女在歌舞伎中就开始手持三味线边唱边舞,三味线很快成了歌舞伎音乐中的主角,在歌舞伎表演中发挥了重要作用。江户时期木偶净琉璃的出现也对歌舞伎产生了巨大影响。在某些现代剧中专门安排了义太夫节由三味线与义太夫的单独场面。也就是说歌舞伎是集能乐与文乐于一体的综合性戏剧艺术。

歌舞伎的剧本内容大致分为时代剧与世話剧。其内容至形式非常复杂,从时间上来说,时代剧主要指的是以明治维新前的江户时代或此前古代发生的故事舞台化的内容;而世話剧则指的是明治维新以来的新剧。它大多表现的是社会现实内容,如当代市民阶层的人情义理、恋爱故事等题材。与历史剧相比也可称之为社会剧,这类题材十分广泛,大多数为现代戏,所以也常常因为针砭时弊触犯了统治阶层的利益而遭到禁演,是最具有现实意义的戏。当然其中还有具体细化的内容,如表现的身份以及各自不同的内容细则等。

如上所述歌舞伎由于涉及的戏剧、音乐较多,因此所使用的音乐成分也夹杂着多元复杂的音乐元素,难以作具体的区分。从现在所上演的歌舞伎来看,其音乐大致有以下几类:

一、以能乐为中心的伴奏乐器,即能乐四拍子:笛、太鼓、大鼓、小鼓为核

① 野郎歌舞伎:这是因为在日本,前额发是少年的象征,按照幕府的条件,只有削去额发,剃成所谓“野郎头”的人才可以担任歌舞伎演员。

心,包括数十种打击乐器的“鸣物”,狭义上的“囃子”。以营造剧情气氛,烘托场景的作用。

二、以江户时期集大成的长呗乐为核心的三味线歌谣乐。这里包括长呗、义太夫节、丰后节为系列的常磐津节、清元节等的说唱艺术。尤其是木偶净琉璃,义太夫的内容在歌舞伎中被较多的吸收。其形式与文乐相似,在舞台的右侧专门设置出义太夫节的“专台”(义太夫与三味线),以真人的情节代替了木偶。

三、下座音乐,作为歌舞伎整个背景音乐,指歌舞伎音乐的全部。它不出现在观众的视线之中,往往被透空的小木方格屏风隔开,在舞台的左侧,称为“黑御簾音乐”。以表现效果音乐为主。如太鼓表示某种象征性意义;钲鼓来表示古寺院的钟声等。当然也有非常激烈的场面,是广义上的“囃子”。

除了以上三类音乐以外,第三种下座音乐的相对概念中还有“所作音乐”。所谓的“所作音乐”指的是由三味线伴奏的长呗和净琉璃,也就是以上的第二部分音乐是其主体。有必要指出的是,16世纪由中国传到日本的三弦在琉球诸岛登陆后进入日本本岛并向全国辐射,形成不同形制的三味线。三味线在近代日本音乐中占据了重要的地位。从说唱音乐的净琉璃(多种艺术流派)到戏剧音乐的歌舞伎、文乐(后述),三味线不仅只用于伴奏,还常常扮演着独立意义的角色。在歌舞伎中三味线的音乐几乎贯穿全剧,可谓歌舞伎中的“底色”乐器。另外,剧中有一场义太夫节的场面。专门设置了三味线与义太夫的舞台,安置在舞台的右侧高处。作为旁白解说配合着舞台上的人物表演的内心世界的描述。大型三味线与太夫的跌宕起伏、呼应对峙的交织对垒,使戏剧场面生动而富有活力,扮演着十分重要的角色。

在歌舞伎中还要提到的是“打板”的音乐场面。这是激发全场气氛,推动剧情发展的重要因素。打板者身着黑衣出现在舞台的右前角。他用两块方木来敲击放在舞台上的木板,叫做“打板”。打板声音能达到非常震撼的程度,它随着舞台表演气氛,节奏性地左右着舞台氛围。尤其是需要强烈的节奏或是武打场面时,打板发挥重要的作用。它能使演员迅速地改变舞台情势,舞台调动干净利落、转换迅速,提升夸张的音响色彩。其次,它那强烈的声响能引起观众的注目,激起观众对演员舞台行动的关注,加强演员与观众的内在联系。

从戏剧音乐中的器乐这一层面来看的话,如果说“能”的音乐重在伴舞,净琉璃的音乐长于叙事,那么歌舞伎的音乐便更富有戏剧性了。在歌舞伎中所使用的乐器种类的数量之多也反映出其多层次的音乐表现能力,对戏剧整体的展开扮演着重要的角色。

3. 文乐

一种木偶剧,日文称作“人形净琉璃”。“人形”即木偶之意。“净琉璃”是一种以三味线伴奏,太夫以台本来说唱故事情节的表演形式,净琉璃则是说唱音乐的总称,其中分支出多种流派,而文乐中所运用的是义太夫节。义太夫或太夫指的是说唱者,而日文中的“节”即指音乐部分。因此文乐是一种在舞台上以木偶的戏剧表演加上以三味线伴奏的说唱艺术(叙述故事情节)。具体主要由三个部分组成:太夫、三味线、木偶的操作表演。

文乐以三味线伴奏,太夫以说唱的形式叙述故事情节,舞台的正面则由3人操作一个木偶来展开戏剧的内容,20世纪上半叶文乐剧场的出现标志着该剧种的形成。但是文乐的三者各自的艺术形式分别形成于不同的时代。

(1) 木偶的构成

在文乐的表演中一个人物(木偶)由3个人操纵。这使木偶表演达到了惟妙惟肖、淋漓尽致的程度。木偶的高度一般在90厘米至1米左右。眼珠、下巴、眉毛以及手指等部位都能随着操作而运动,以达到故事情节的表情需要。为了能应付运作,三位操作者有着各自的担当,他们主要是:

a. 主遣:是木偶操作的主要人物,他身着黑衣露出脸部(其他两位均以黑布遮脸操作)。他左手撑着木偶的身子(无名指),其他三个指拉着眉和眼的牵线,而右手操纵着木偶的右手。

b. 左遣:为不干扰观众的视觉效果,身穿黑衣并蒙脸。他站在木偶的左侧,右手操纵着木偶的左手,决定走路的方向。

c. 右遣:服饰装扮与左遣相同。随着主遣,双手操纵着木偶的双足。

木偶的服饰以不同的角色按真人大小等比例的缩小。其真实的服饰、脸

部、手脚能细微地运动自如,随着剧情的展开,木偶表情丰富自然,令观众如入真人之境有着丰富的艺术感染力。文乐中木偶的表演与一般拉线木偶不同,操作者直接出现在台前,这是因为木偶的操作十分复杂、变化多端。尤其是操作的主遣,他自身也被认为是一个表演者,因此他表演时无需垂帘隐面,以显示其作用与地位。

木偶表演由来已久。最早可追溯到中国的春秋时期《列子·汤问》五中就记有周穆王时巧匠偃师造假物倡者,并能随着音乐、节拍表演得非常逼真。载道:

穆王惊视之,趋步俯仰,信人也。巧夫领其颐,则歌合律;捧其手,则舞应节。千变万化,惟意所适。王以为实人也。

这一乱真的木偶表演,到了汉代逐渐展开。南北朝时期的《颜氏家训》载:“或问:‘俗名傀儡子为郭秃,有故实乎?’”答曰:“《风俗通》云:‘诸郭皆讳秃。’当是前代人有姓郭而病秃者,滑稽戏调,故后人为其象,呼为郭秃,犹《文康》象庾亮耳。”而隋唐已用于表演故事,出现了专门描述傀儡子的诗。唐代皇帝李隆基就有《傀儡吟》的诗:

刻木牵丝作老翁,鸡皮鹤发与真同。

须臾弄罢寂无事,还似人生一梦中。

可见唐代傀儡戏的盛行程度。到了宋代更是走向市民化,十分风靡,有杖头傀儡、悬线傀儡、药发傀儡、水傀儡、肉傀儡等。

傀儡对东亚都有着较大的影响,于奈良、平安时期传入日本,平安时期的学者大江匡房(1041—1111)作有《傀儡子记》,详细记载了进入12世纪之时,艺人们玩弄魔术、在众人面前与木制的木偶跳舞、土制的木偶相互拼杀等表演场面。反映出平安时期操纵木偶的傀儡者的生活、风俗等情景。

(2) 义太夫节与三味线音乐

木偶表演的最初形式是两个木偶表演者的双人戏,当时木偶本身非常简单且形制较小。表演者各自叙述着台词并操作着手中的木偶(人形)。到了15世纪中叶出现了以琵琶伴奏加说唱的净琉璃形式。尤其是在三河地区(现爱知县的东部)出现的以净琉璃姬与牛若丸为爱情故事的戏剧被广为流传,逐渐确立了这种说唱艺术的净琉璃体裁。为了表演上的丰富与专业化,木偶的操纵者开始将说戏的部分转让由他人担当(自弹琵琶与说唱),同时木偶的形制逐渐变大,内部结构复杂细腻化。这样木偶的表演变得更加丰富多彩,能细腻地传达出戏剧角色的内心世界。18世纪上半叶木偶的表演由一人操作逐渐演变为三人分工协作,为戏剧表现更富有写实性迈出了巨大一步。另外,16世纪中国三弦的传入也对日本说唱部分,也就是净琉璃部分的发展产生深刻的影响。三弦由中国的福建传入日本南部岛屿冲绳后,不久进入大阪南部港口城市一堺市,并很快地辐射于全国。至16世纪后半的永禄年间在净琉璃中三味线便取代了琵琶。1684年清水理太夫在大阪的道顿堀设立了竹本座,改艺名为竹本义太夫,其名称后来便被固定在文乐的说唱部分,义太夫节也成了净琉璃中的主流派,木偶净琉璃由此迈出了具有历史意义的重要一步。

随着木偶本身的不断发展,剧情内容日趋丰富、细腻,一边伴奏一边说唱的表演模式已经难以表现诗意丰富的剧本内容。表现在音乐方面三味线不仅为太夫的说唱做伴奏性的句逗,起到衬托台词演唱等的作用,还有许多单独的炫技,自由即兴的走句能为剧情增添光色,两者后来自然分离。各自承担着自己的任务,并向着纵深发展。义太夫节所用的三味线是各种同类乐器中琴杆最粗(相对弦也最粗)、形制最大的一种,表现力极其丰富。

义太夫所使用的是大阪方言,但不是今天的大阪地方的口音语调,而是江户后期的当地发音,其演唱法深受到平安时期以来讲式、平曲的影响。

文乐的表现形式与歌舞伎比较接近,被称作时代物与世话物。也是以时间来划分,即江户时代或此前古代发生的故事舞台化的内容称作时代剧。内容如以平安时期的朝廷、江户时期武士为题材的作品。而世话剧的作品,则是以明治维新以来表现平民生活的现实性题材为主。

如前所说,文乐作为一种戏剧音乐体裁,产生于16世纪以后特别是到了17世纪后半逐渐走向成熟。在音乐上,净琉璃吸收了能乐中的讲式及平曲的传统,但是采用了更多来自民间大众的音乐因素。与雅乐、能乐不同,文乐与歌舞伎比较相近,它被称作是民众性的艺术剧种。在音乐上它运用了日本传统的四音音列,并由此又派生出近代的都节音阶以及日本民谣的因素。透过净琉璃义太夫节等音乐形式可窥探出日本具有渊源性的音乐史现象。

平安朝以后,尤其从镰仓至江户时期的几百年间相继产生了日本戏剧文化:能乐、歌舞伎、文乐。它们产生的时间不同,且风格迥异。尤其是能乐具有非常典型的东方色彩,与其他戏剧相比,它内敛深沉富有极强的内在爆发力和戏剧力量。它的发声法及吟唱中的特殊颤音(vibratos)对后来的说唱艺术都产生了直接的影响,具有东方音乐中独树一帜的艺术色彩。能乐中的囃子是乐队中唯一的器乐伴奏部分。但是除了在剧中高潮部分的舞蹈场面与地歌一起来烘托场景外,其大部分并不是以伴奏、伴唱的形式出现,而是制造出怪诞、神秘的气氛。尤其是能管与小鼓那种个性鲜明、互不兼容的音色特征为能乐的整体蒙上了一层朦胧深邃的色彩。

歌舞伎与文乐,在音乐上以三味线伴奏的净琉璃扮演了重要的角色。中国的三弦远渡重洋来到了日本,进入日本后在制作材料、乐器形制、演奏方法、音节特征等方面都出现了脱胎换骨的变化,变成了日本的三味线。在中国传入日本的所有乐器中三味线可以说是真正融入日本人灵魂、表现其民族深层感情中的悲欢离合、玩味世态的一件乐器。由三味线伴奏的义太夫节在歌舞伎与文乐中都可见其身影,三味线在这些表演形式中所扮演的角色是无可替代,无可复加的。

四、17世纪以来器乐室内乐的出现

从日本器乐音乐的历史来看,其早期固有的乐器有土铃、土笛、和琴、铜铎等,它们中除和琴以外几乎绝大部分已经消失于传统乐器的行列。5世纪后日本逐渐开始建立了与亚洲大陆的外交,起先通过朝鲜吸收中国大陆的文化,公元六百年开始便直接规模性地展开了遣隋使、遣唐使的派遣,从中国大陆引进

了大量的唐文化,其中也包括多种中国乐器,如琵琶、阮咸、尺八、横笛、箏、琴、笙、笙、竽、羯鼓、羯鼓以及后来的三弦等,经过一千几百年的风雨历练,它们大部分被积淀下来成了现在日本的传统乐器。

平安朝的雅乐是日本器乐合奏的一次大集成,也可以说是中国唐乐的一次东瀛扶桑的汇聚。但是今天的日本雅乐经过九世纪中叶的改革后向着日本化变迁。尽管这些乐器的形制保留着8世纪唐朝的原样,但是其音调、组合以及演奏趣味都发生了较大的变化。13世纪以后戏剧音乐的产生,尤其是能乐的四拍子(笛、太鼓、大鼓、小鼓)组合的出现,显示出日本器乐音乐走向了个性化的新阶段。传统的日本戏剧音乐的表现手法完全不同于西方戏剧,不讲究和声、配器的平衡、音色的美感,常以夸张、刺激的音色来制造场景氛围。具有浓郁的日本特色。然而,16世纪三味线的出现为日本器乐音乐或者是戏剧、说唱音乐带来了新的气象。由净琉璃展开了一系列的说唱音乐,并运用到了戏剧音乐之中。三味线是真正深入到日本民众血液中,唱出其心声的一件重要乐器。

但是,到了17世纪以后在日本音乐史中出现了器乐室内乐体裁——三曲。1664年在京都刊行的日本近世邦乐最早的公刊谱《丝竹初心集》(上、中、下三册,中村宗三著),其中详细地记载了一节切(尺八的一种)、箏及三味线的自学入门书,其中除歌词外,附有很多乐谱,指孔谱、弦位谱等。器乐音乐已经走向成熟,到了17世纪已出现了三曲的器乐体裁。这标志着日本器乐音乐发展走进了一个新的成熟时期。

从三曲音乐的特征来看,其乐器的表现可以作这样的形容:三味线如同骨架、箏是其血肉,而尺八(胡弓)往往可视为外皮。三味线担当着主要的旋律线条;箏在主旋律进行的同时加入丰富的变奏、加花;而尺八或胡弓则往往以持续音乐的形式,构成了各自的分工和角色。原则上来讲,东方音乐的合奏并不是西方音乐概念中的多声化、和声性声部进行,以单声旋律声部为主,类似齐唱。但是,由于是器乐曲,与声乐齐唱还有着较大的不同。各自独立的声部走向具有比较鲜明的个性特征。尤其是三味线与箏,在主旋律的行进中各自以特征性的加花、炫技、伴奏、装饰性的进行等,与雅乐、佳美兰似的合奏有着很大的不

同。支声性(heterophony)的音乐性格体现出这一体裁的重要艺术性特征。这一特征的形成主要是乐曲的主旋律出自独奏乐器,而后其他乐器不断地加入,音乐的形态是流动、并列、装饰性的,同时又是相对自由的。由于流派的展开不同的乐器都在不同的流派领域中获得发展,因此即便是相同的曲目,一旦合奏形成三曲时往往出现很多即兴自由的合奏场面,这便是三曲的特殊性所在。

到了19世纪中下叶的幕末时期,特别是光崎、几山、吉泽检校之时,三曲的形式开始出现了创造性的二至三个分部,各分部间有着密切的倾向关系。而到了20世纪初的宫城道雄之时,各分部已经完全被固定下来,并出现了西方多声部的现象。三曲作为一种器乐室内乐体裁从江户时期过渡到明治维新时期的几百年间逐渐走向成熟,至今在传统艺术作品中仍然占据着重要的地位。它是日本传统器乐创作走向近现代西方音乐创作的一座桥梁。

第四节 日本传统音乐的近代化及 现代音乐的创作

日本的历史与中国相比较为短暂,自然资源也不如中国。因此他们十分重视由中国大陆传来的文化,也非常注重自己的历史传承。从唐代传来的雅乐、声明等音乐体裁代代相传,至今仍在日本上演。明治维新以来日本进入了第二次巨大的文化冲击,当传统文化与西方文明邂逅时,日本人是以何种态度来对待这种文化碰撞的呢?其传统文化是否真的被誉为是“活着的博物馆”被“封存”至今呢?其传统是怎样适应现代的呢?事实上在迎接西方音乐到来后,日本在整个亚洲是最早跨出音乐创作的一步,并在近现代音乐文化的创作中对世界的贡献巨大。这一节将着重就日本传统音乐的现代化与现代音乐创作这两个问题展开讨论。

1868年明治维新运动的开始是日本音乐史上的一大转折期。这是继奈良朝日本规模性地接受隋唐文化后迎来的又一次大规模的门户开放、输入近代西方文明的新时期。随着西方音乐的大量输入,西方音乐很快在日本得到了普

及。不久便产生了以西洋音乐为体系的日本新音乐文化。日本的传统、民族音乐文化受到了新的冲击和洗礼,“古典邦乐”^①逐渐地发生了变迁,构成了以吸收和融入了西洋音乐为基础的体系,建立了称之为“现代邦乐”的新民族音乐。进入20世纪的二三十年代西洋音乐的影响在日本进一步深化,出现了大量的以西方音乐语言为创作手段的声乐作品,这股创作势力在与西方音乐的多层面交汇中得到了迅速地发展。五六十年代又很快地进入了纯器乐的创作阶段,建立了牢固的现代西方音乐语言为体系的创作环境。因此,在西洋文化影响下所产生的新传统、新的民族音乐文化的“现代邦乐”与完全在西方音乐语言下形成的日本现代音乐形成交叉平行发展,这种音乐现象是明治维新以来日本近现代音乐史上的一大特征。

一、日本传统音乐的展开

明治维新以来日本在社会、政治体制上都发生了巨大的变化。随着武家幕府制度的衰竭,在其庇护下的音乐制度、乐种等遭到了沉重的打击,音乐文化的传播层与接受层的结构发生了变化。传统音乐文化的观念与音乐理论都发生着巨大的变异。

首先,由于武士阶层的垮台,受其直接保护,被视为武家的仪式乐的能乐受到了巨大的冲击,能乐不仅失去了幕府·大名的保护,重要的是武士这一能乐的欣赏层消失了。演奏者得不到保护只能向着地方分散,大部分落到极其悲惨的地步。但是能乐与武士阶层这一特殊的关系虽然被破坏,但由于严以秘传、强忍固执的家元制度以及中世纪以来能乐这一综合性艺术的演艺水平得到高度和完善的发展,能乐实际上还是得到了明治新富裕阶层的支持,并得以继续流传。这里遭到深刻打击的还有受到武士阶层保护的盲人音乐家所创立的乐种,如平家琵琶和地歌、箏曲等。明治四年(1871)盲人音乐的当道制度被废除,特别是平家琵琶失去了文化欣赏层的支持而急速趋于衰退。然而由于盲人

① “邦乐”一词广义上泛指所有的日本音乐。但一般是指相对于西洋乐的日本传统音乐。也同意于日本的国乐、和乐。

音乐家们自身又兼职地歌、箏曲的音乐欣赏层,从而使其得到了继承,并向着专业化方向发展。对此明治政府开始推行新的盲人保护政策,在各地设置了盲人学校。以东京、大阪、京都各盲人学校为主的音乐传承组织,与明治以前的盲人官阶制度(检校、别当、勾当、座头)不同,明治时期的当道组织及其等级职位已经不具有实质性的权威。在各地的聋哑学校的当道会中,东京的乐善会聋哑院训练中心(后来的东京聋哑学校)设置了箏曲,并确立了山田流派箏曲的盲人家元制度(流派秘传)。后来在箏曲、地歌中盲人占据了主导地位,也显示出明治政府的音乐教育政策中对箏曲的重视。

明治初期在日本的学术界、思想界中的日本国学、西洋学和汉学(儒学)的三种学术潮流呈鼎立态势。艺术表现也深受其影响。这一时期器乐曲流行甚广。受到三味线音乐、箏曲以及至19世纪末由中国传入的明清乐影响,以器乐为主流的明治新曲的创作也显得十分活跃。江户末期以来明清乐在一般家庭中十分普及,到了明治时期便形成了日本邦乐、西洋乐和明清乐各据一方、三乐鼎力的格局。另外,尺八在明治的一项改革中废除了普化宗(1871)之后反而摆脱了宗教的樊笼,一跃成为普通大众中十分受宠的一件乐器,特别是在地歌、箏曲的器乐发展中产生了近代史上的新体裁——三曲,给传统艺术增添了一道新的色彩。

明治时期恢复宫廷雅乐活动得到了新政府的大力支持。明治三年(1870)太政官下设雅乐局专管雅乐,废除了过去遗留下来的音乐机构——乐所以及名存实亡的雅乐寮。明治九年(1876)和二十一年二次对雅乐进行了修订,形成今天的雅乐格局。1901年在法国巴黎举行的世界博览会上日本的雅乐作为东方传统音乐的体裁样式被展出,曾经给西方作曲家带来了冲击性的震撼。由此雅乐也成了日本的一种最早走向国际化的传统乐种。

除雅乐外,这一时期其他传统音乐也向着近代化发展。音乐的演奏团体趋于组织化,传统音乐样式走向普及。进入20世纪初吉住小三郎等创立长呗《研精会》,由此长呗的创作与演出都得到了充分的发展,逐渐从歌舞伎中独立出来成为一种纯粹的音乐样式,到了大正时期(1912—1926)长呗的演奏会达到了一个盛期,演奏会的形式也普及至一般的家庭。同样,箏曲也组成了各种不同的

演奏组织和流派,明治后期已普及于日本全国各地。关于邦乐的发展,值得一提的是由田中正平创设的《邦乐研究会》,该会对各种体裁的传统邦乐作了精心地选择,对300曲传统经典邦乐曲实施了五线谱化,在培养年轻一代的邦乐家方面做出了很大的努力。此外,落语(日本相声)、讲谈等的大众艺术、义太夫节的素净琉璃、地歌箏曲、明清乐、西洋乐等都活跃于这一时期的舞台上。明治期至第二次世界大战前后的近百年间,民族音乐实际上得到了广泛地普及,演奏者也更是名人辈出。唱片和广播事业的发展也推动了传统、民族音乐的兴盛。有些音乐体裁被淘汰了,但是许多由流派组织确立的体裁样式却被保存下来并得以流传。因此无论在学校教育或一般的家庭教育中民族传统乐的普及率要高于西洋古典乐。

在坚持传承传统音乐文化的同时,西方音乐的渗透也在传统音乐领域产生巨大的效应。尤其是1920年以后,西洋乐的创作技法和演奏法开始融入日本传统乐之中,出现了以日本古典音乐素材、趣味为基础,用现代音乐创作手法进行处理的创作方法,采用这种手法创作的音乐被称作“现代邦乐”。其中以宫城道雄为代表的器乐改革家和作曲家们对日本传统乐器进行了大胆的改革、乐队结构的整合等革命性举措。

西方音乐的渗透中的一个明显标志是乐器改革,如对乐器的音域加宽等。日本传统的十三弦箏改制为十五弦(越野荣松、中能岛欣一),增加了低音音域。1921年宫城道雄又将其扩展到了十七弦,并最初尝试了以箏·地歌三弦·十七弦演奏的室内乐《落叶之舞》。1966年由宫下秀冽创制了三十弦箏。经历了数十年后,他的《组曲平家物语的幻想》(1953)终于得以公开初演。接着宫下秀冽的《为三十弦的独奏曲》和为三十弦、尺八、箏三重奏的室内乐《寂》(均1966)以及在1969年由箏演奏家野坂惠子开发的二十弦箏等都强调了宽音域表现力的现代化倾向。

在乐器的改良、迎合着现代化步伐前进的同时,新传统乐的创作和演出活动也频繁举行。1920年由宫城道雄和本居长世等举行的作品音乐会被称作“新日本音乐演奏会”,预示着日本新音乐运动的开始。接着以东京盲人学校为中心的山田流箏派以及关西的盲人音乐家中村双叶等举行了大量的创作活

动。特别是山田流箏曲家的中能岛欣一展开着独特的创作活动,他除了演奏和创作箏曲外,在三弦方面也有着很高的创作成果,如《三弦协奏曲 No. 1》(1934)、《根据千鸟曲而作的三弦协奏曲》(1938)、《盘涉调》(1941)等。这一时期大量的邦乐创作中如清水脩的箏独奏曲《六个片断》(1941)、中能岛欣一的箏独奏曲《三个片断》(1942)等已成为现代邦乐的经典作品而经常得到上演。

器乐创作的多样化和个性化也给乐器的表现力带来了新的变化。由中国传来的三弦,在形成三味线时除了在形制和共鸣箱的皮膜上发生变化外,这一时期的定弦也打破了传统的四度或五度为主的定弦法则,出现了部分采用组合以二度、三度及增音程等的调弦法,这样在观念上大大地扩大了三味线的表现力。如地歌三味线、长呗三味线等也在传统乐器的旋律、节奏、音色等诸因素向着近代化方向倾斜。有些作品甚至直接运用了十二音技法来完成,如《十七弦与箏群的协奏曲·第四号》(唯是震一,1960)、《箏·尺八的两个乐章》(宫下秀冽,1961)等标志着日本现代邦乐的发展与当时西洋乐创作进入了一个交融、提携的时期。这种传统与西方文化的交融、提携也具体地反映在当时的演奏实践中。1957年成立了以尺八、三弦、箏为主体的“邦乐四人会”,他们除了创作、演出外,还邀请西洋乐作曲家们参与创作,这一举动非常引人注目。间宫芳生、诸井诚、野田晖行等都积极参与创作活动,他们结合现代西洋乐的语言来表现日本传统音乐,创作了一批将以西方现代音乐的创作语言注入日本传统乐器之中的新概念作品。

然而,现代邦乐的创作不仅仅集中于器乐作品,其范围涉及义太夫节、常磐津、雅乐、清元、新内等,其影响几乎覆盖到所有的日本传统体裁领域,尤其是净琉璃系统的新作品。其中的一些音乐汲取了一些不同于古典的音乐素材。更多地追求根据日本近代文学和古典作品的主题而新创作的作品。值得一提的是,这一时期由于较多地倾向于器乐创作,因此也产生了一股与此相反的声乐创作势力,出现了一批所谓的日本邦乐歌剧。如中能岛欣一的《王昭君》(1955),其后还有杵屋正邦的舞台剧《鬼妻》(1959)、管野浩和的《安达原的鬼女》(1963)等。

日本现代邦乐的发展于第二次大战后受到政府和社会的重视和支持。现代邦乐通过各种渠道开始渗入民间。1947年NHK广播电台设立的“现代邦乐的时间”,采用以强调现代音乐色彩的语言邦乐创作,产生了较强的导向性作用。1950年代开始在社会上设立了邦乐演奏与作曲比赛、1950年代中期又专门设置了培养现代邦乐演奏家的音乐机构。进而为了配合日本邦乐的发展,1950年代末期开始NHK电台广播每周至每月一次举办了“邦乐鉴赏会”“邦乐演奏会”等,作为现代邦乐的特别节目连续举办了四年之久,这一时期举办诸如此类广播的还有东京广播电台、日本广播电台、文化广播电台等,在日本民众中起到了极为广泛的普及作用。1960年代以后邦乐的演出团体也十分活跃。除了前述的“四人会”以外,“民族音乐的会”、“日本合奏团”、“日本音乐集团”、“创作邦乐研究会”、尺八的“三本会”大阪的“会”等都以创作和演奏的形式积极地推进了邦乐的发展。

近代日本,特别是明治维新以来在努力传承和弘扬传统、古典文化的同时,西方近代文化的传来对日本也产生着极大的影响,犹如奈良、平安时期向着亚洲大陆敞开着大门汲取以中国为主的文化并对它的古典文化产生了奠基性的作用那样,明治维新运动则又以极大的热情迎接着西方现代文明,并以极快的速度进入了现代文明社会。在传统与现代相遇时如何继承弘扬传统音乐文化这一问题上,我们看到日本传统音乐的发展选择了两条齐驱并进的路径:其一是力求保护传承自身文化,像雅乐、声明、能乐、歌舞伎等艺术体裁,它们中没有用西方的乐器、现代演唱法或表演体系来使其适应新的时代需求,而是极力保持其传统样式。其二,如宫城道雄为代表的改革派不仅将西方的创作手法运用在传统乐器中,还大力改良乐器使其适应新的时代需求。这两条对待传统的艺术态度、方法在新时代中同时并进、平行发展,构成了日本新的传统意识。

二、明治维新以来的西洋乐创作

日本明治维新以来的西洋乐的创作或者说作曲家的产生可追溯到一个世纪前的1900年前后。而明治十二年(1879)可以看作是日本接纳西洋乐的真正

开始。该年由日本文部省设立的“音乐调研所”^①,开始接受音乐学生。第一届18名中有8名是学习西洋乐器的,当时很快地成为宫内厅雅乐部的乐人。其中有些则公派留学欧美,学成归国后成为国内专业的演奏家或从事专业的艺术指导者。1887年10月该所改成《东京音乐学校》成为日本最早的一所以西洋音乐演奏为主体的专业音乐学校。1900年及此后的一年间东京音乐学校大幅度扩充了课程,并初设了作曲部(但当时没有得到真正的运营)。这一时期被称为第一代西洋乐作曲家当中泷廉太郎是一位突出的人物,他的组歌《四季》为这一时期的代表性作品,该作品以大小调的对比、轻快的附点节奏及赞美歌风格的四声部写法,反映出西方的作曲技法已经渗透到了日本作曲家的创作技法中。

早期如泷廉太郎的声乐创作在日本产生了一定的影响,但是很快器乐创作占据了主导地位。这里必须提到的是日本音乐创作界的山田耕筰,他不仅自身创作了大量的作品,同时还带领日本作曲群体走向世界,是当时音乐界的领袖人物。1910年山田作为第一个日本公派的音乐留学生赴德国学习,在柏林音乐学校留学了3年,直接感受和聆听了斯特拉文斯基、德彪西、理查·斯特劳斯、瓦格纳等当时欧洲的前卫音乐家的音乐,产生了强烈的震撼。创作了交响诗《暗门》和《曼荼罗之花》、乐剧《坠落的天女》等,作品中呈现出瓦格纳和理查·斯特劳斯的一些创作痕迹。

到了1920年代以后,日本西洋乐的创作自发地进入了集体化的时期。1920年3月由山田耕筰、近卫秀麿、石川义一等组成了《日本作曲家协会》;1925年由北村季晴、中山晋平、小松耕辅等结成了《作曲家组合》;1927年由作曲家诸井三郎等、评论家、演奏家所组成的《SURUYA》举办了第一次作品音乐会;1930年5月为纪念《日本现代作曲家联盟》创立十周年举行了连续三天的作品音乐会。同年6月由山本直忠、箕作秋吉、桥本国彦、松平赖则、清濑保二等组成了《新兴作曲家联盟》并推出了第一届作品演奏会。1934年改称为《日

① 是日本最早设立的官方音乐机构,为现东京艺术大学音乐学部的前身。以音乐创作与普及为目的,实施近代化为目标的音乐机构。该机构的日文原文是:音楽取调掛。

本现代作曲家联盟》，作为国际现代音乐协会的日本支部获得了能够向国际现代音乐节赠送作品的资格。1930年代中期是日本创作界最为活跃的时期，1934年6月的新音乐派、同年10月黎明作曲家同盟、1936年12月日本现代作曲家联盟等都以不同的形式和内容举行了作品音乐会。1937年1月29日为纪念日本新交响乐团成立十周年举办了日本作曲家作品比赛，在大批的参赛者中入选者有：荻原利次的交响组曲《三个世界》、诸井三郎的《C大调钢琴协奏曲》、江文也的《基于俗曲的交响练习曲》、深井史郎的《模拟的四个乐章》等，这些作品都得到上演。如此大量的以管弦乐为主的交响乐面世，象征着1930年代日本音乐创作界进入了一个成熟的时代。

谈及1930年代日本西洋乐创作的发展时，必须提及的是俄国作曲家、钢琴家切列普宁（中国名齐尔品）。从1934年至1936年切列普宁曾数次往返日本，除演奏活动外，为提高和挖掘东方的音乐创作人才在日本和中国都设立了音乐创作奖。在日本的《切列普宁奖》募征的是管弦乐作品。当时伊福部昭的《日本狂想诗》（1935）获得了一等奖，松平赖则的《牧歌》（1935）得了二等奖。1934年我国贺绿汀的钢琴曲《牧童短笛》与陈田鹤的《序曲》分别获其“征求中国风味的钢琴曲”一等奖与二等奖。该奖对在接受西方音乐中强调以本民族独自的语言为特征，追求本民族的自律和内在意识起到了肯定和推动作用。这种强调日本、亚洲的文化价值的音乐作品给作曲家们注入了一剂极其有效的新生良药。其后，日本的音乐史上一批优秀的管弦乐作品的诞生也有赖于切列普宁的努力和付出。强调民族素材成了这些音乐中的重要元素。如桥本国彦的《第一交响乐》（1940）、信时洁的《海道东征》（1940）、早坂文雄的《左方舞与右方舞》（1941）、伊福部昭的《为钢琴与管弦乐的协奏交响乐》（1941）、清赖保二的《日本祭礼舞曲》（1942）、池内友次郎的《熊野》（1942）、诸井三郎的《第三交响曲》（1944）等是这一时期的重要佳作。

1945年太平洋战争结束，日本成了战败国，音乐创作也滑向了低潮。1940年代中叶后的10年，大型管弦乐的创作数量远低于前10年。创作上的振奋是从1950年代后逐渐得到了恢复的。1946年后伊福部昭执教于东京音乐学校，在那里培养了一批才华出众的作曲家，其中就有芥川也寸志和黛敏郎。他们二

人于1953年同团伊玖磨一起结成了作曲家联盟“三人会”，成为战后第一批活跃于作曲舞台上的醒目人物。翌年1月举行的第一届作品演奏会上团伊玖磨的《活泼嬉戏的交响乐》、黛敏郎的《飨宴》、芥川的《交响曲》，特别在1958年举行的第三次作品音乐会中黛敏郎受佛教思想的感召而创作的《涅槃交响曲》可称为日本交响乐史上的里程碑之作。其次，芥川的《埃洛拉交响曲》、团伊玖磨的交响组曲《丝绸之路》等都备受关注，他们构成了日本战后具有领导性意义的作曲家集团。

1950年代前后，随着航空事业的发展，日本同欧洲的交往缩短了空间距离。留学生的剧增加快了引进欧洲前卫的创作技法的步伐。1951年入野义朗的《为七件乐器的室内协奏曲》是日本首开12音序列创作的先驱之作。接着柴田南雄、诸井三郎都相继发表了十二音体系的作品。而一时对此提出异议或抵抗的作曲家们后来也逐渐理解并开始尝试十二音序列和无调性音乐了。特别是1957年由吉田秀和任所长，柴田南雄、入野义郎、诸井三郎、黛敏郎等为会员所设立的“20世纪音乐研究所”（后一柳慧、武满彻等也加入）使20世纪如韦伯恩以后的作曲样式很快地在日本得到实践和推广，出现了很多前沿性的作品。在寻找音乐语言的新样式中曾有过各种形式的创作小组。1951年由评论家、摄影家、美术家和作曲家所组成的《试验工作室》，这是在各种艺术的交叉中寻求新创作路子的一种组合形式。此外，战后在批判狭隘的民族主义形势下，对日本音乐的重新分析、解构作业以及尝试新的创作方式已成为一种潜在的需要，同时又在巴托克民族音乐学的影响下，间宫芳生从1955年起连续3年对日本民歌进行了调查，完成了5册《日本民谣集》，同时又将民歌所具有的艺术品格进行提炼与升华，创作了里程碑式的作品《为合唱的作品，No. 1-No. 9》。

1960年代是日本作曲界极其活跃的一个时期。集团性的创作、个人作品音乐会以及欧美作曲家作品在日本的频繁上演在日本创作界形成了一种良性的刺激作用，并带动了日本前卫音乐的实质性展开。1960-1964年举行了24场被名为“草月现代乐人的系列”音乐会，形式上可分为两大部分：即由“作曲家集团”的演奏会和演奏家集团的“新方向”音乐会。“作曲家集团”的成员有：芥川也寸志、武满彻、林光、黛敏郎、三善晃、诸井三郎、松平赖晓等，他们大部分

都举行了个人作品音乐会。而在演奏集团的方面由岩城宏之自选并指挥的有梅西安、瓦雷兹、斯特拉文斯基等作品。而前卫音乐对日本最具影响的是1962年和1964年两次出访日本的约翰·凯奇,给日本作曲界带来了称之为“文化震撼”的效应。

1964年武满彻的管弦乐作品《织体》将法国绘画中色彩的定型化与非定型化排列组合的手法运用到创作中,作品十分技巧性地显示出各细微部分的空白与音簇的相互关系,音乐强调织体组织间的音层质感,是一部非常充满想象又富新意的力作。该作品在1965国际现代作曲家会议中获得了最优秀奖,并一举使其成为国际性的作曲家。之后武满彻开始接受欧美国家的委约,受科瑟维斯基(Koussevitzky)财团之托创作了《地平线上的多利亚》(1966)、为纽约爱乐乐团创作了《十一月的阶梯》(1967)等。实际上这一时期欧美创作界已经开始关注日本的作曲家群体,除武满彻外,还有许多作曲家受国际音乐团体之托创作音乐作品。如黛敏郎为纽约市芭蕾舞团创作的《舞乐》(1962)、为柏林德国歌剧院创作的歌剧《金阁寺》(1976)等、入野义郎为科瑟维斯基财团创作的《转》(1973)、汤浅让二为科瑟维斯基财团所作的《管弦乐之时》(1976)、三木稔受梅纽因之托创作了《小提琴与十三弦筝的白耀》,又为英国音乐剧院创作了歌剧《复仇》(1979)等。显示出20世纪六七十年代日本作曲家群体已经开始走向世界。

在西洋乐创作朝着前卫音乐大步迈进的同时,从日本民族中寻求音乐语言又成为另一种发展势态。1957年结成的“邦乐四人会”是一个主要以委托西洋乐作曲家创作日本民族器乐曲的演奏家团体。黛敏郎为大提琴所作的《文乐》(1960)是一部“洋乐器奏邦乐”之作,不久出现了广濑量平的《作品第一号“霹”》(1964)、诸井诚的《竹籁五章》(1964)和武满彻的《琵琶歌》(1964)等以“邦乐器奏新邦乐”的创作风格。1964年以三木稔为主干,聚集了日本传统演奏家的“日本音乐集团”,是以日本邦乐器与西洋乐相结合为创作原则的音乐团体。该团体的创作结果实际上也提出了东西方音乐中根本相异的“时间”问题,即如何将以节奏构造为基本的西方音乐与东方音乐的不确定性相融合。对此,这一时期的约翰·凯奇的不确定性创作思维曾产生过重大的作用。他否定

西方音乐的时间,提出“静止的时间”概念,为日本传统乐的时间与音乐语言的现代化发展开辟了一条蹊径。1960年代下半叶,如武满彻为琵琶与尺八所写的《日食》(1966)、《十一月的阶梯》(1967),汤浅让二为箏与管弦乐所作的《花鸟风月》(1967)、三木稔的《序曲》(1969)等大量的“邦乐器热潮”作品的产生是日本传统乐向世界展示的一道文化大餐。

1950年代以后随着科学技术的不断发展,利用现代科技创作的音乐一度也成为时尚。电子音乐、具体音乐以及合成器音乐等在黛敏郎、诸井三郎等作曲家的作品中都闪烁过耀眼的光芒。1960年代以后电脑开始运用于音乐,现代数学与电脑相结合的作品辈出,如高桥悠治的管弦乐《俄耳费克》(1969)、端山贡明的《钢琴与管弦乐的交响变容》(1969)和6人的打击乐与管弦乐的《道》(1975)等都是这一时期代表性的电脑制作音乐。

歌剧作为一门综合性艺术在日本作曲界有着独特的发展。1913年山田耕筰创作的乐剧《堕落的仙女》于16年后的1929年在日本得到初演,之后逐步出现了一些歌剧创作,其中影响较大的是1952年团伊玖磨的《夕鹤》。而1980年代后半叶随着大量的欧洲歌剧来日演出才真正带动了日本歌剧的创作和上演,并一度出现了歌剧热。这里值得一提的是前述团伊玖磨的《夕鹤》,该剧至1994年上演次数已达到了600场之多,是日本歌剧史中上演率最高的作品。同年他的《素戔鸣》首次搬上了舞台,1996年歌剧《光薙》(1972)再度上演时得到了高度的评价。林光、荻京子、吉川和夫等都发表了新作,同时间宫芳生、池边晋一郎、三木稔等也在用传统、娴熟的日语创作歌剧。1985年三木稔的歌剧《净琉璃》在美国的圣路易斯歌剧院初演,作品将日本传统乐器融入歌剧之中的创作方法受到了广泛的注目,博得了好评。1993年松村祯三的《沉默》是一部耗时13年的歌剧力作,初演后曾引起了贬褒不一的争论。20世纪90年代以后歌剧创作愈加兴盛,1995年松下功的《狂言歌剧》、小山清茂的《山椒太夫》、三木稔的《隅田川》、《草叶》等掀起了一度的歌剧热。但在歌剧的发展中也隐藏着艰难的一面。一柳慧的歌剧《桃子》和《火的遗言》虽具特色,但上演后遭到了严厉的批评。传统与创新的平衡点是作曲家们一直在暗中摸索的目标。1990年代末,三善晃的《远帆》细川俊夫的《蚂蚁的故事》以及坂本龙一的歌剧

等都在不同的程度上开发了新的蹊径、摸索着歌剧发展的新方向。

从19世纪末至20世纪末的一百年间,日本对西方音乐采取了积极、全面、吸纳和融入的态度,产生了一大批作曲家群体,尤其是20世纪六七十年代大量的以日本传统音乐语言素材来创作的西洋乐作品,不仅带动了日本民族音乐的发展,也为世界提供了具有东方色彩的音乐样式。日本传统邦乐与现代西方音乐的交融、并置的良性发展,无疑也全面地提高了本民族音乐的整体素质。

日本明治维新以来音乐教育的飞速发展对国民音乐素养的提高意义深远,下面就这一时期的音乐教育状况作一叙述。

三、日本近代音乐教育

日本的音乐教育可以追溯到古代,亚洲大陆文化传来后的8世纪初日本建立了第一个音乐教习机构——雅乐寮。而后又建立了内教坊、大歌所、乐所等。因篇幅关系在此对上述时期的音乐教育不作论述,而着重对明治维新(1868—1912)以来日本颁布了学校教育制度,即新学开始后的音乐教育状况从一般与专业音乐教育的两个方面作一叙述。

1. 一般音乐教育

明治五年(1872)日本制定了最初的近代教育制度。在这个学制中颁布了小学设置唱歌课、中学设置乐器演奏课的章程,但是乐器演奏在当时并没有得到完全实施。1878年11月由京都女子学校发行了日本最早的学校歌唱集教材——《唱歌》,这是一本以原有的地歌曲为主,对其歌词稍作改编而成的教材。另外,在东京女子师范学校(茶水女子大学的前身)的附属幼儿园开设了唱歌课,由宫内省式部寮雅乐课为其编写了幼儿歌唱集,1877年开始了唱歌教育,至今留下了幼儿唱歌作品100曲左右,其歌词约一半都选自《万叶集》、《古今和歌集》等古典作品,一部分由幼儿园教师自行编写,但这些都成了昙花一现之作,真正对学校唱歌教育做出贡献的是当时在爱知师范学校任校长的伊泽修二。1878年4月伊泽修二同留学生监督官等联名向文部大臣上书:提出要普及学校唱歌首先必须设立音乐调查机构。1879年文部省设立了直属的音乐调

研所,任命伊泽修二为所长。1880年3月伊泽聘请了曾在美国留学时结识的音乐教育家L. W. 梅森来协助他一起进行选曲工作。1882-1884第一集《小学唱歌集》(三册)编辑而成。这是一部重视日本传统音乐,特别是在雅乐等传统乐的基础上,吸收西洋乐的第一本小学歌唱集教科书。体现出伊泽修二的和洋折衷的指导思想。其中很多歌曲,如《蝴蝶》、《荧光》、《菊花》、《才女》等备受大众喜爱而得到长期传唱。大约从1880年代的末期开始全国各个小学校开始使用《小学唱歌集》进行唱歌教育活动,到了1890年代唱歌教育活动在全国各小学校得到了全面的展开。

1887年10月,音乐调研所改名为东京音乐学校。下设师范部和专修部两类,目的在于培养普及型的教师与专业型的职业艺术家。该校后来逐步偏向以西洋音乐为主旨的音乐教育机构。学校在国歌、军歌以及仪式乐等的创作中都发挥了重要的作用。关于小学唱歌,上述的《小学唱歌集》因为无视男女性别、年级分类和儿童的特点等原因后来受到批评,伊泽修二于1892-1893间又编辑了《小学唱歌》(6编)。此外,大和田建树、奥好义选创作的《明治唱歌》(1888年,6编)以及东京音乐学校编的《中等唱歌集》(1889)等在歌曲创作过程中开始注意避免以上的不足,这些歌集中不乏有儿童喜闻乐见、广为流传的佳作。但是进入20世纪以后对学校歌曲,特别是儿童歌曲的创作要求越来越高。有些人认为,儿童既然有儿童的诗歌,那么在音乐的要素上同样也应该有适应儿童特点的旋律与节奏。因此根据儿童的生理和心理特点,1902年出版了田村虎藏、纳所弁次郎等编写的《幼年唱歌》(10编),其中的一些儿童歌曲如《金太郎》、《浦岛太郎》、《桃太郎》都是深受欢迎、脍炙人口的优秀歌曲。在学堂乐歌中要提到的是作曲家泷廉太郎,以及以他为主所创作的《幼儿园唱歌》(1901)。该歌唱集是一部以儿童们的日常所见、童话以及孩子们自身的活动为题材而编写的作品。其中的《鸽子噗噗》和《玩水》等都颇有影响。在中等唱歌集中泷廉太郎创作的《花》(1900)被收入组曲《四季》中,是个性鲜明、水准高超的艺术歌曲。他同年所写的《箱根八里》、《荒城月》和《丰太阁》都被编入《中学唱歌》的教材之中。1900年以后泷廉太郎还自己作词作曲创作了大量的儿童歌曲,都一并收入《幼儿园唱歌》,对学堂乐歌的发展做出了重大的贡献。

20 世纪初期,文部省开始组织编写唱歌教材。首先从国家规定的国语教科书《普通小学读本》中选出韵文作为歌词进行作曲。1910 年文部省出版了《普通小学读本唱歌》(27 曲)作为规定教材。1932 年此教材又改定成《新订普通小学唱歌》,其中《春天来了》、《虫鸣》、《水师营的会见》、《我们是大海的孩子》等是文部省唱歌集中具有代表性的作品。《普通小学唱歌》后来成了日本所有学校的统一教科书,同时它对于形成日本国民的音乐性也产生了十分重要的影响。

1925 年收音机广播电台的有线广播与唱片的普及使流行歌谣直接送到了每家每户,在教育上是一重要现象,大大丰富了儿童的音乐生活。1941 年日本的小学被统一改为国民学校,唱歌教育改为艺能科音乐。这样由原来只是唱歌的音乐教育向着唱歌、器乐和作品欣赏等多方面发展,在音乐教育上迈开了重要的一步。进入 1960 年代以后巴托克、科达伊的匈牙利音乐教育以及德国的奥尔夫的音乐教育等都对日本的学校音乐教育产生过刺激性的作用。但日本并没有完全照搬那些方法,而是根据日本孩子音乐能力的开发而进入了实践和研究。中小学的学习指导要领于 1968 - 1970 年进行了全面的修订,删除了一些音乐技术上的细部条目,使其简易精炼,目的是为了培养青少年的音乐性、提高思想情操及丰富的创造力。

2. 专业音乐教育

如上所说,1887 年音乐调研所被正式命名为东京音乐学校(后来成为东京艺术大学音乐学部),成为日本近现代成立最早的音乐专业机构。时任校长伊泽修二的理念是:培养优秀的艺术家、普及高质量的音乐。办校初期聘请了大量的欧美音乐专家来日任教和指导。选用了德国古典、浪漫主义为中心的教材,介绍标准的名作。当时的知识阶层和上流社会的音乐爱好者们对东京音乐学校奏乐堂的演奏会期待较高,学生们春秋两季的毕业音乐会以定期的形式展出,成了当时人们的精神食粮。进入 20 世纪以后,私立音乐学校逐渐成立,成了专业音乐人才的重要来源。1903 年由山田源一郎创建的女子音乐学校(1927 年后改成日本音乐学校)是最初的私立音乐学校,接着东洋音乐学校、女

子体操音乐学校、东京音乐学院等相继成立,到了1908年在东京圈内的音乐学校就超过了30余所。到了20世纪的上半叶音乐学校以及综合性大学音乐科更是蓬勃地发展起来了。大阪音乐学校(1915,后改为大阪音乐大学,1958)、宫城女子学校音乐专攻科(1915,后为宫城学院女子大学音乐科,1949)东京高等音乐学院(1926,后为国立音乐大学,1950)、武藏野音乐学校(1929,后为武藏野音乐大学,1949)、东邦音乐学校(1938,后为东邦音乐大学,1965)等,这些专业音乐学校不仅培养了素质高超的演奏家,同时也向社会输送了大量的管弦乐、合唱等专门人才。第二次世界大战结束后这些音乐学校逐渐趋于成熟和完善,它们在新的学制下部分开始转成大学。向社会提供更为专门和高级的人才。到了1960年代以后许多大学开始设置了演奏、作曲、音乐学、音乐教育等硕士课程。1977年在表演与理论上均设置了博士课程,而音乐学这门与人文科学密切相关的交叉学科在大阪大学和茶水女子大学这两所综合性大学中开始建立。

在音乐教育高学历化的同时,人们开始注意到优良的专业人才必须从幼儿开始培养,即由小学、中学到大学的一条龙教育体系的专门教育是十分必要的。1948年由斋藤秀雄、井口基成、吉田秀和等创办的“孩子们的音乐教室”是一个十分典型的例子。1962年该校开始提高了教育级数并改名为桐朋女子高等学校的音乐科(实际上男女共校)。到了1955年转成短期大学。1961年便形成了四年制的桐朋学院大学音乐学部。这样就形成了从幼儿到大学系统的专业音乐教育。培养出来的学生基础扎实、专业技术高超。这种教育模式在社会上引起了强烈的反响。音乐教育除专门的音乐学院以外,还有其他各种师范类学校和专门音乐学校。1980年代初期,在综合性大学中有音乐学系或艺术学中音乐科的有22所。学生数在2万名左右;而设有教育系或教育学音乐专业的大学有54所,学生数在5000名左右;另外还有短期大学或设有音乐专业的短期大学约有60所,学生数7000多名。具有音乐专业的中等专门学校有61所,学生在6000名左右。他们的专业大部分为声乐、钢琴、管风琴、管弦乐、打击乐、指挥、作曲、乐理、音乐理论和音乐教育等。

20世纪80年代日本的音乐教育虽然比起战后,在学校的数量上有了很大

的提高,教育内容取得了比较明显的进步,但实际的教学内容却仍停留在一个相对落后的水准,如西洋乐表演专业的演奏曲目主要还局限在西方古典主义和浪漫主义时期的作品,对巴洛克以前与20世纪以后的作品掌握得不够。能对室内乐进行指导的学校非常少。声乐方面,对歌唱中外语的发音法没有进行专业训练,对日语的歌唱指导十分少见。虽然对音乐理论和音乐史的教育已逐渐受到重视,但是由于考试不受外校的教师监督和检查,各校存在着教育水准参差不齐的现象。音乐理论专业的教师出身主要来自作曲专业,因此不免在研究和教学中存在着片面和狭隘之处。

有关音乐教师的培养,国立大学的教师也不例外,在其课程中外语的授课时间要比其他一般科目少。有些学校甚至不重视音乐史和音乐理论课程的学习。由此毕业后的学生担任教师时,其水准受到质疑。因此一些人认为为了培养优质的教师应像德、奥那样,采取对音乐教员的考试制度来保障一个音乐教师的质量。另外,音乐学这一专业大部分还是设置在音乐学院内,这与在综合性大学内开设音乐学专业的大部分欧美国家相比还存在着一定的距离。

关于演奏类教育的教师素质问题也备受关注,越来越多的学校要求教师具有丰富经验和高超的演奏能力,因此一批优秀的演奏家走上了大学讲坛,体现出音乐专门教师的素质越来越受到重视。大学与大学间、国际间的教员互派和交换以及演奏、研究、教育活动的广泛交流已成为现时的一大特点。

第四章 朝鲜音乐的历史及与中国的关系

朝鲜与中国国境接壤,地处中国东北大陆的半岛,与中国的交往历史十分悠久,在文化形态上受到中国影响深刻。公元前2世纪在朝鲜南部地区出现了三个联盟部落马韩、辰韩与弁韩。“韩”在现代韩语中有“伟大”或“领袖”之意。因此,“韩”后来演变为朝鲜族的别名。进入4世纪以后,高句丽在鸭绿江流域兴起,统一北部的各部落及汉四郡。在南部,百济消灭了马韩54国。辰韩也由12国合并为新罗。朝鲜半岛形成高句丽、新罗、百济三国鼎立时期,史称“三国时代”。一直到公元7世纪新罗在唐朝的帮助下统一了朝鲜半岛。此前的朝鲜被称为朝鲜固有文化时期,904年,新罗僧人金弓裔建立“后高句丽”。918年,后高句丽大将王建建立王氏高丽,此后定国号“高丽”。高丽朝时期正是我国五代十国以及后来的宋代。这一时期朝鲜深受中国儒家思想以及佛教的影响。尤其是12世纪初宋徽宗将中国大量的轩架乐器、登歌制度赠送给朝鲜,从雅乐至一般的宫廷音乐、乐人制度、文化体制等都对朝鲜产生深远的影响。1392年,高丽大将李成桂建立政权,改国号为“朝鲜”,史称“李氏朝鲜”。在长达五百多年的李氏朝鲜统治期间来自中国的雅乐被逐渐朝鲜化,并得到了传承,其中雅乐在经朴堧改革后形成了今天朝鲜雅乐的母体。

1945年第二次世界大战结束,朝鲜以北纬38度线为界被分成南北朝鲜两国(大韩民国与朝鲜民主主义人民共和国)直至今天。由于朝鲜南北两国在治国方针、政治意识上有较大的分歧,对传统文化的保存以及艺术发展的方向等

方面的态度不尽相同,所形成的文化形态也相距甚远。那么朝鲜在亚洲音乐中扮演了怎样的角色?她的音乐历史与中国有着何种关系?对中国传来的音乐文化又是怎样继承、展开的等问题将逐一进行论述。首先从历史发展的脉络来看其音乐的形态发展。

第一节 三韩至三国时期的音乐

三韩至三国时期可以说是朝鲜最为古老的时期。有关这一时期朝鲜的史料几乎无法找到。虽然朝鲜的古籍中有《三国史记》、《三国遗事》等史书,但是朝鲜的三国指的是新罗、高句丽、百济。时间大致在公元1世纪前后开始出现,四世纪形成三国鼎立格局,7世纪由新罗统一三国。也就是说指的是7世纪前的一段时间。而朝鲜最古老的史籍《三国史记》撰写于1143年,完成于1145年。《三国遗事》是一本私撰史书,其史料的真实性原本就有待考证,且完成于13世纪后半叶。由于史料的稀缺,虽然它们被认定为朝鲜的基本史料,但是距离所记载史实的年代至少有七八百年以上的时间间隔,其内容的真实性、可靠度存在疑问。因此,在使用这些史料时必须和这一时期的中国史料,如《史记》、《汉书》、《三国志》至《隋书》;以及日本史料《日本书记》、《续日本纪》等进行应征、对照。而“三韩”为史前内容,只能依据中国方面的史料,且十分稀少。

古代朝鲜最早可追溯到“三韩”的历史。《后汉书》卷八十五,东夷列传第75,高句丽的项曰:

韩有三种:一曰马韩、二曰辰韩、三曰弁辰。马韩在西,有五十四国,其北与乐浪,南与倭接,辰韩在东,十有二国,其北与濊貊接。弁辰在辰韩之南,亦十有二国,其南亦与倭接。凡七十八国,伯济是其一国焉。大者万余户,小者数千家,各在山海间,地合方四千余里,东西以海为限,皆古之辰国也。马韩最大,共立其种为辰王,都目支国,尽王三韩之地。其诸国王先皆是马韩种人焉。

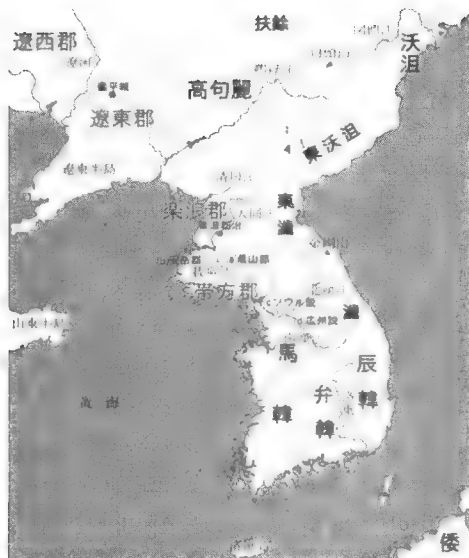


图 4-1-1 三韩的地理位置^①

也就是说当时位于中国东北部的朝鲜半岛中的三韩：马韩、辰韩、弁辰，由诸多小国组成。其地理位置历史上发生过变迁，但大致为现在朝鲜半岛的南部，约小于现南朝鲜的国土面积。见图 4-1-1。

从历史记载来看早期朝鲜民族是一个非常能歌善舞的民族。《后汉书》东夷传，卷八十五道：

武帝灭朝鲜，以高句骊为县，使属玄菟，赐鼓吹伎人。其俗淫，皆洁净自烹，暮夜辄男女群聚为倡乐。

相同内容在《三国志》卷三十中亦载：

高句丽在辽东之东千里……汉时赐鼓吹伎人，常从玄菟郡受朝服衣帻。……其民喜歌舞，国中邑落，暮夜男女群聚，相就歌戏。

汉武帝灭朝鲜后又赐给高句丽鼓吹伎人，当地人的善歌喜舞也被生动地记载，“其民喜歌舞，国中邑落，暮夜男女群聚，相就歌戏。”充分地反映了这一点。而实际上后来在中国宫廷、民间十分盛行的踏歌这一歌舞体裁最初也见诸于马韩地区。《后汉书》卷八十五，东夷列传第 75，高句丽的项曰：

马韩人知田蚕，……常以五月田竟祭鬼神，昼夜酒会，群聚歌舞，舞辄数十人相随，蹋地为节。十月农功毕，亦复如之。

^① 地图引自维基百科网：<http://zh.wikipedia.org/zh-cn/>（2010 年 4 月 8 日）。

这里的“舞辄数十人相随，蹋地为节”，可视为踏歌的原始形态，即众人手手相连（联袂而舞），脚踩节拍欢跳的踏歌雏形。

早期三韩民族除能歌善舞、群起踏歌外，当时也有乐器演奏的记录。《三国志》卷三十，东夷传中关于弁辰的项曰：

……俗喜歌舞饮酒。有瑟，其形似筑，弹之亦有音曲。

这是关于弁辰地区民间流传的一种形似筑，被称作“瑟”的乐器，显然是一种长形的弦乐器，能弹出音调乐曲来。其形制上恐怕比瑟要长，又是弹拨发声的乐器。关于形制、尺寸、构造上并无具体描述，只是一种大致而模糊的印象。

朝鲜三韩乐的记载十分有限，大致反映了该民族善于歌舞，音乐是他们生活中非常重要的娱乐部分。

公元1世纪前后逐渐形成了百济、新罗和高句丽三大势力，后来被称为朝鲜三国时期。三国时代前，百济和新罗分别兼并了马韩、辰韩各部落，从而扩张领土最终建国。高句丽在鸭绿江流域兴起后，陆续兼并了扶余、沃沮、东濊，公元313年开始侵略汉四郡，统治着朝鲜半岛北部和中国东北部分地区。此后逐渐形成三雄争霸、各自鼎立的格局。其中高句丽在5世纪上半叶迁都平壤，并向北部地区大大扩张，一度占领了朝鲜半岛三分之二的领地。见图4-1-2。这一格局持续很久，直到公元668年在唐



图4-1-2 朝鲜三国鼎立格局图^①

① 地图引自维基百科网：<http://zh.wikipedia.org/wiki/> (2010年4月8日)。

的协助下,新罗在征服伽倻和百济之后灭亡了高句丽,从此朝鲜半岛进入统一新罗时代。

从三韩至朝鲜三国时期可以说是朝鲜自我文化发展时期,但是尽管如此,由于与中国国境相邻,还是受到中国音乐文化的深刻影响,这一时期已经出现了它们的传统乐器。朝鲜史籍《三国史记》乐志中记载道:

玄琴象中国乐部琴而为之……新罗古记云,初晋人以七弦琴送高句丽,丽人虽知其为乐器,而不知其声音及鼓之之法。购国人能识其音而鼓之者厚赏。时第二相王山岳存其本样,颇改易其法制而造之。《三国史记》卷三十二

这可能是朝鲜史书中对乐器的较早记载。玄琴,是一件至今在韩国仍然十分流行的传统乐器,从以上的记载来看,玄琴是由中国南北朝时晋人以七弦琴送高丽,在第二相王山岳存其样本并将其改制而成的。七弦琴是我们通常所指的七弦古琴,它是只有徽位没有柱的乐器。但是现在韩国的玄琴是有柱的,其形制完全像汉代以来传入中国的卧箜篌。那么朝鲜玄琴的前身究竟是中国的古琴还是卧箜篌呢,这也成了颇有争论性的问题。仅凭以上史料要证明玄琴出自于中国的古琴一说,恐怕难以成立。《三国史记》成书于12世纪上半叶,而两晋的时间却在3—5世纪,跨时六七百年,其细微记载的真实性、可信度还是存在疑问。就流传至今的玄琴含柱这一特点来看,应该更接近我国的卧箜篌。从朝鲜黄海道安岳古坟后室舞蹈图及通沟的高丽古坟主室的演奏图来看,与中国南北朝时期的玄琴演奏图十分相像。^①当然在还没有更明确的史料情况下,对其来源还存争议。朝鲜的另一件可称之为国琴的伽倻琴在《三国史记》中道:

加耶琴亦法中国乐部箏而为之……新罗古记云,加耶国嘉实王见唐之

① 通沟的高丽古坟主室的演奏图参见张师勋《韩国音乐史(增补)》P.5,2008年,中央音乐学院出版社。

乐器而造之。《三国史记》卷三十二,第339页。

以上文献所记载的加耶琴即后来记载的同音词伽倻琴,其制作是仿效中国的古筝,与中国的乐器有着密切的联系。目前在韩国的雅乐中仍然作为旋律乐器的竹制三笛:大琴、中琴、小琴,亦被称作三竹,关于它的制作与调式等问题有如下的解释。

三竹。亦模仿唐笛而为之者也。……三竹笛有七调。一,平调;二,黄钟调;三,二雅调;四,越调;五,般涉调;六,出调;七,俊调。《三国史记》卷三十二,第340页。

可见《三国史记》中所记载的玄琴、伽倻琴及称之为三竹的大琴、中琴、小琴,至今为朝鲜当时新罗固有的传统乐器,但是它们都是受中国影响,尤其是模仿唐代的乐器制造而成的。三竹中所使用的七调,其中的平调、黄钟调、越调及般涉调等至少在唐宫廷俗乐二十八调中使用过。也就是说,朝鲜三国时期演奏音乐的基本乐器、乐调等深受初唐音乐的影响,这一点在朝鲜史籍中有着明确记载,不存异议。

据中国文献记载,在三国鼎立之际高句丽、百济的音乐要比新罗乐强盛的多,尤其是隋唐时期的高句丽占据了朝鲜当时大半土地,显示出其强盛的力量。高丽乐几乎成了朝鲜三国乐的代表。进入了隋以后,隋初文帝建立了七部伎,虽然朝鲜三国乐都出现在中国的文献中,但是作为一个完整地乐队形式进入七部伎的只有高丽乐。《隋书》音乐志下载:

始开皇初定令,置七部乐:一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。

可见,除高丽乐被编入宫廷七部伎外,朝鲜的百济、新罗乐也在宫廷七部伎时有出现,说明当时朝鲜三国乐都进入了隋代宫廷,有关高丽乐的具体乐队形式

与编制在《隋书》音乐志下又载：

高丽，歌曲有芝栖，舞曲有歌芝栖。乐器有弹箏、卧箏篴、竖箏篴、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小箏篴、桃皮箏篴、腰鼓、齐鼓、但鼓、贝等十四种，为一部。工十八人。

隋代高丽乐被明确地编入宫廷的七部伎中，为之一部，记有 14 件乐器。这一状态一直持续到唐代，但是乐队编制逐渐扩大。中唐杜佑的《通典》乐六，四方乐的条中对高丽乐作有详细的描述：

高丽乐，工人紫罗帽，饰以羽毛，黄大袖，紫罗带，大口裤，赤皮靴，五色绦绳。舞者四人，椎髻于后，以绦抹额，饰以金珰。二人黄裙襦，赤黄裤；二人赤黄裙，襦裤。极长其袖，乌皮靴，双双并立而舞。乐用弹箏一、搯箏一、卧箏篴一、竖箏篴一、琵琶一、五弦琵琶一、义觜笛一、笙一、横笛一、箫一、小箏篴一、大箏篴一、桃皮箏篴一、腰鼓一、齐鼓一、担鼓一、贝一。大唐武后时尚二十五曲，今唯能习一曲，衣服亦浸衰败，失其本风。

可见由隋、初唐至中唐，高丽乐发生了很大的变化，《通典》乐六不仅对乐舞的服饰有详细的描述，还记载了乐队编制较之于隋扩充了笛、箏篴等多种旋律乐器，大大增强了乐队的声响效果等内容。

朝鲜三国乐至唐已经逐渐被高丽乐所取代，对新罗乐的历史记载很少。百济乐也几乎面临溃散。《通典》百济乐的条曰：

百济乐，中宗之代，工人死散。开元中，岐王范为太常卿，复奏置之，是以音伎多阙。舞者二人，紫大袖裙襦，章甫冠，皮履。乐之存者，箏、笛、桃皮箏篴、箏篴、歌。

显然百济乐与当时的高丽乐相比已经不能同日而语了，到了初唐的中宗朝大部分

乐工已经溃散凋零,歌舞者甚少,留下的乐器也只有箏、笛、桃皮箏、篳篥四种,音乐已逐渐趋于消亡的状态。实际上朝鲜三国乐的概念已经逐渐淡化,高丽乐已经逐渐取代了朝鲜三国乐的地位,成了朝鲜乐的代称。在中国隋唐多部伎中,东亚只有高丽乐,包括日本的倭国乐、朝鲜的百济乐、新罗乐等都因为不成系统被排除之外。高丽乐不仅在隋唐宫廷呈现盛况,奈良、平安朝进入日本后也与中国的唐乐平分秋色,占据了日本雅乐的半壁江山,被分为左方乐(唐乐)与右方乐(高丽乐)。

当时的朝鲜三国除同中国交流频繁外,与邻国日本也时有往来。在5世纪前后日本开始打开国门接受海外文化,最初是通过隔岸的朝鲜开始接受中国大陆的文化。下面我们通过日本的几则史料中的记载,从一个侧面来考察一下当时的朝鲜三国乐。

日本允恭天皇42年(460),皇帝驾崩。在其隆重的葬礼中曾有大量新罗人来朝进行凭吊、祭祀,这段历史在《日本书纪》卷十三中道:

四十二年春正月乙亥朔戊子,天皇崩。时年若干,于是新罗王闻天皇既崩而惊愁之。贡上调船八十艘及种种乐人八十。是泊对马而大哭。到筑紫亦大哭。泊于难波津,皆素服之。悉捧御调。且张种种乐器。自难波至于京,或哭泣或歌舞。遂参会于殡官也。

这是一则日本史上外国使节团来日吊丧活动的较早记载。80艘赴日奔丧的新罗船只中载有的乐人就有80人之多,可见当时新罗来日的规模之大。这些参会于殡官的新罗葬仪音乐“张种种乐器、哭泣或歌舞”的出演对早期的日本产生了较为深刻的影响。

约一百年后的日本钦明天皇十五年(554)在日本史籍中又出现了百济乐人施德三斤等四人同僧人、医师等一起入朝的记载^①。接着同样在钦明天皇时

① 钦明天皇15年(554)二月,“百济遣下部杆率将军三贵。上部奈牟物部乌等乞教兵。仍贡德率东城子莫古。代前番奈牟东城子言。五经博士王柳贵代因德马丁安。僧云惠等九人代僧道深等七人。别奉教贡易博士施德王道良。历博士因德王保孙。医博士奈牟王有梭陀。采药师施德潘量丰。因德丁有陀。乐人施德三斤。率德已麻次。率德进奴。对德进陀。借依请代之。”《日本书纪》卷十九。

期(年代不详)还记载着由中国的南方(吴国)而来的归化人智聪入朝带来一具伎乐舞面具的史实。但当时传来的可能只是伎乐的舞具而已,^①真正开始传授乐舞恐怕是在至少半个世纪后的推古天皇二十年(612)百济的味摩之归化日本之时,在大和的樱井是以伎乐(或称吴乐)的舞蹈和音乐来教授日本青少年的,这应该是外来乐在日本传授的真正开始。在日本国史推古天皇二十年夏五月中记载道:

……又百济人味摩之归化,曰:学于吴得伎乐舞。则安置樱井而集少年令习伎乐舞。于是真野首弟子,新汉、齐文二人,习之传其舞。此今大市首,辟田首等祖也。^②

可见至少在5世纪中叶以后日本逐渐开始规模性地接受外来乐舞,并真正进入了一个输入外国音乐的时期。朝鲜的三国乐舞属最早进入日本的外来乐。关于朝鲜的高句丽乐何时传入日本并没有明确的记录,但《日本书纪》天武天皇十二年(684)明确地记载着在宫廷奏高丽、百济、新罗三国之乐,说明日朝两国文化交流的史实。

朝鲜三国时代的音乐深受六朝、隋、唐音乐的影响。在隋初的七部伎中高丽乐有十四种乐器,它们是:弹箏、卧箏篥、竖箏篥、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小篳篥、桃皮篳篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等(《隋书》卷十五,音乐下)。这些乐器除了桃皮篳篥在材料的运用上与当时的中国不同外,其他的乐器都与中国有着密切关系,其早期的音乐受中国的影响非常明显。但是在朝鲜三国乐中仍然保留着朝鲜自我民族风格的乐曲,特别是新罗乐中被制成的伽倻琴(十二弦)、大琴、中琴、小琴(六孔的横笛),高句丽乐中的有玄琴等乐器,当时已经具有当地的民族风格。

① 在《新撰姓氏录》卷十八在京诸番下德和药使主条中载:“和药使主,出自吴国主照渊孙智聪也……持内外典药书、明堂图等百六十四卷、佛像一躯,伎乐调度一具等入朝……及伎乐一具,今在东大寺也。”

② 《日本书纪》卷二十。

第二节 高丽朝时期的唐乐、乡乐、雅乐的形成与变迁

朝鲜高丽时代(918—1392)是与中国关系十分密切的一个时期,隋唐以前日本就是先通过朝鲜来吸收中国大陆文化的。高丽朝的宫廷从大的方面来说存在着三种主要乐种:唐乐、俗乐和雅乐。而到了高丽时期与中国的交流进一步扩大,达到了一个新的高潮。尤其是十二世纪初宋徽宗赠送给高丽朝的大晟雅乐(第16代睿宗九年,1114)成了朝鲜历史中的一大重要事件。这是一个以大量的输入我国的轩架乐器、登歌、佾舞形式的雅乐以及唐代传入朝鲜的乐器、乐曲等所形成的朝鲜宫廷仪式乐与俗乐的重要时期。其中的唐乐(俗乐)与三国时期所传承下来的朝鲜固有的俗乐——乡乐相融合,构建成高丽朝庞大的燕飨仪式乐,它们与朝鲜雅乐一起构成朝鲜宫廷乐的基本内容。这一点在朝鲜《高丽史》乐志中有明确的记载。以下分别予以阐述。

1. 唐乐

唐乐指唐代及此前传入朝鲜宫廷的中国俗乐。但是实际上高丽朝的唐乐只是名义而已,其实际内容是中国宋代的教坊俗乐与词乐的合体。中国的宋教坊乐是继承了唐的教坊体制(规模大大缩小了),女性乐人所演奏的俗乐是其主体。《宋史》职官志四中教坊的条:“掌宴乐阅习,以待宴享用之”,这一俗乐用法直接对朝鲜产生影响。《高丽史》乐二载:

唐乐高丽杂用之,故集而附之。

显然高丽朝受宋朝儒教的影响,雅乐是这一时代的主要乐种,并占据了重要地位,而属于宫廷俗乐的唐乐显然处在一种次要位置,杂用于宫廷俗乐之中。但是由于中国的唐乐在朝鲜宫廷的历史悠久,其乐器及乐曲都占据着重要的位置

与相当的数量。《高丽史》乐二载：

其乐器有：方响铁十六、洞箫孔八、笛孔八、箏篥孔九、琵琶弦四、牙箏弦七、大箏弦十五、杖鼓、教坊鼓、拍六枚。

而唐乐曲有 47 首之多：

献仙桃、寿延长、五羊仙、抛毬乐、莲花台、惜奴娇、万年欢、忆吹箫、洛阳春、月华清、转花枝、感皇恩、醉太平、夏云峰、醉蓬莱、黄河清、还官乐、清平乐、荔子丹、水龙吟、倾杯乐、金殿乐、安平乐、千秋乐、爱月夜眠迟、惜花春早起、帝台春、风中柳、汉宫春、花心动、雨淋铃、行香子、雨中花、迎春乐、浪淘沙、御街行、西江月、游月官、少年游、桂花香、庆金枝、百实粧、满朝欢、天下乐、感恩多、临江仙、解佩。

这些乐曲在高丽宫廷占据了绝对的地位，它们比当时朝鲜宫廷的乡乐和朝鲜三国乐之和都要多，可见这一时期的唐乐在宫廷俗乐中的地位及其作用。

2. 俗乐

俗乐是由舞(乐官与妓女共演)与歌唱构成的。高丽朝的俗乐由三个部分组成：唐乐、高丽俗乐(即乡乐)与新罗、百济、高句丽的三国俗乐。唐乐如前所述是新罗统一之时(9 世纪初)由唐传入的俗乐，尤其是宋的教坊乐。而高丽朝的俗乐指的是本国固有的音乐。在《高丽史》乐志中载：“高丽俗乐考诸乐谱载之其动动及西京以下二十四篇皆用俚语。”可见地方俗语占据了主要地位，出自于朝鲜本地音乐。其使用的乐器在《高丽史》乐二曰：

玄琴弦六、琵琶弦五、伽倻琴弦十二、大琴孔十二、杖鼓牙拍六枚、舞磬有装饰、舞鼓、稽琴弦二、箏篥孔七、中琴孔十二、小琴孔七、拍六枚。

这些乐器可以看作是三国时期,或者说是新罗以来传承下来的朝鲜传统乐器。其中的“大琴孔十二”应该是横笛“大琴”的误记。《高丽史》记载了其乐曲有32首,它们是:

舞鼓、动动、无碍、西京、大同江、五冠山、月精花、长湍、金刚城、定山、伐谷鸟、元兴、阳州、长生浦、丛石亭、居士恋、处荣、沙里花、长严、济为宝、安东紫青、松杉、礼成江、冬柏木、寒松亭、郑瓜亭、风入松、夜深词、翰林别曲三藏、蛇龙、紫霞洞。

当时除俗乐的乐曲外,还记载了朝鲜百济、新罗、高句丽三国所存的乐曲有13首。

东京、木州、余那山、长汉城、利见台、禅云山、无等山、方等山、井邑、智异山、来远城、延阳、溟州。

歌词均为地方俗语。

3. 雅乐

朝鲜的高丽朝最早规模性地接受中国雅乐,这一雅乐被传承至今,可以说是目前在东亚诸国中所存的唯一真正中国古代的雅乐。宋徽宗赐朝鲜以雅乐,这在当时堪称高丽朝宫廷中影响最大的事件之一,在当时宫廷俗乐(朝鲜乡乐)、唐乐与雅乐中,无疑雅乐是最为重要的仪式音乐。在中国史料中明确记载了宋朝政和年间将雅乐赠送给朝鲜的记录,不仅如此还将乐调、乐律、演奏法以及乐谱等一并赠与朝鲜。《宋史》乐四曰:

政和七年(1117)二月,“……中书省言:‘高丽,赐雅乐,乞习教声律、大晟府撰乐谱辞。’诏许教习,仍赐乐谱。”

宋赠送给朝鲜宫廷的雅乐具体为何种内容,在中国史料中并没有明确的记载,但是这一事件在朝鲜史料也得到了印证,《高丽史》乐志载:

睿宗十一年六月乙丑,王字之还自宋,徽宗诏曰:“三代以还,礼废乐坏,朕若稽古,述而明之。百年而兴,乃作大晟。……虽疆殊壤绝,同底大和,不其美欤,今赐大晟雅乐。”

不仅如此,当时大晟雅乐的登歌、轩架乐器、佾舞等也被详细地记录下来。《高丽史》乐一载:

登歌乐器:编钟正声一十六颗、中声一十二颗……编磬正声一十六枚、中声一十二枚……一弦、三弦、五弦、七弦、九弦各二面、瑟二面、箎中正声各二……笛中正声各二管……箫中正声各二管、巢笙中正声各二错……和笙中正声各二错、埙中正声各二枚……搏拊各二面……祝一只……敔一只。(《高丽史》卷七十,乐1,411页)

轩架乐器:编钟九架每架正声一十六颗、中声一十二颗……编磬九架每架正声一十六枚、中声一十二枚……一弦五面、三弦一十三面、五弦一十三面、七弦一十六面、九弦一十六面、瑟四十二面……箎中正声各二十四管……笛中正声各二十四管……箫中正声各二十二管、巢笙中正声各二十一错……笙中正声各一十五错、埙中正声各一十四枚、晋鼓一面、云凤鼓一、鼓竿一、牌金立鼓二座、座全立鼓一面、鼓一面、应鼓一面……祝一只、敔一只……鼓二面、铙铃二柄、双头铎二柄、金鐃二只、金钲二面。(《高丽史》卷七十,442页)

登歌是在堂上由歌工来演唱,置以弦乐器“瑟”为伴奏的歌唱形式,而堂下乐悬,则是以金、石、木类的打击乐器为主体的轩架乐器的合奏。堂上登歌、堂下轩架(乐悬)的形式被严格地用于雅乐之中,它担当着文庙、宗庙及宫中的祭

祀礼仪及宴飨礼仪的角色。这一文化的形式与制度完全沿用了中国的体制。

3) 佾舞: 佾舞主要用于文庙(孔庙)与宗庙的祭祀礼仪,起源于我国周代,至宋朝与大晟乐一起传入朝鲜。中国佾舞的最高形式为八佾,为八行八列 64 人的舞蹈。八佾之舞为其最高等级,只用于天子(皇帝),而诸侯(王)用六佾(48 人),卿大夫(大臣)用四佾(32 人)……具有明确的等级制度。朝鲜李朝之时是中国的册封之国,相当于诸侯国,因此只能用六佾,即 48 人的佾舞。《高丽史》乐一中有着明确而详细的记载。

佾舞分为文舞与武舞。文舞者左手拿龠(三孔短笛),右手拿翟(长的羽毛)。而武舞者左手拿干(木制的斧),右手拿戚(木制的五角形盾)。文武舞者手拿干与戚合着拍子互相抨击如战状。雅乐的演奏形式:登歌乐用于阶上,轩架乐用于阶下,而佾舞则用于两阶之中的庭院。

第三节 李朝唐乐、乡乐、雅乐格局的变迁

高丽朝的宫廷形成唐乐、乡乐与雅乐,宫廷三乐鼎立之势,它们的内容与风格很不相同,各自形成了自己的势力。其中乡乐的内容大部分是来自朝鲜三国时期本民族的音乐。其主要的乐器三弦(乡琵琶、伽倻琴、玄琴)、三竹(大琴、中琴、小琴)尽管深受中国影响,但是朝鲜化的痕迹难以抹去。它们被认为是代表朝鲜民族的固有乐器。这里的唐乐,毫无疑问是来自唐代及此前传来的俗乐。在高丽朝记载的 47 首唐乐曲中至少“抛毬乐、万年欢、清平乐、倾杯乐、金殿乐、千秋乐、帝台春、西江月、天下乐、感恩多、临江仙”¹¹ 曲出现于唐崔令钦的《教坊记》曲目之列,而《水龙吟》为唐代著名诗人李白所作,唐代的曲目在其中占据了一定的比例。但是曲目中还出现了惜奴娇、洛阳春、步虚子等宋词作品。显然,这些唐、宋俗曲是在宋代传入朝鲜的。另外,高丽朝的雅乐尤其是登歌、轩架乐和佾舞的形式更是由宋徽宗直接赠送,并送其乐谱、派送乐人教其演奏等,这一时期的雅乐应该同中国宋朝雅乐是一致的。同时,除雅乐外,中国的唐乐也应该是在宋朝被规模性地传入朝鲜。

这三个乐种后来逐渐发生变化,到了14世纪末的李朝迎来了宫廷乐的巨大变迁。特别是李朝第四代世宗莊王(1418—1450年在位)时宫廷雅乐受到了高度的重视。

1. 雅乐

高丽朝以来雅乐在宫廷中占据了重要的地位,这是由于当时朝鲜是中国的册封国,受中国文化的影响所致。朝鲜尽管没有像日本于7世纪以来规模性地派遣使者向唐学习。但是,引进中国的科举制度,遣使来华学习等大量引进中国文化的现象历来就有。到了宋朝由于两国的关系发生变化,这种依存关系更为紧密。光宗王九年(957)引进、建立中国的科举制度,并选送优秀的学生到中国深造。宋太宗即位(976)时,选出了优秀的学生金行成送往中国的国子监;雍熙三年(986)崔罕、王彬也被送往宋的国子监。淳化三年(992)王彬与崔罕获进士,进而在宋分别获得了仕郎与守秘书省校书郎官位,之后衣锦还乡。这在《宋史》中有着详细的记载。^①成宗(981—997)之时,朝鲜更是改用中国风格的官号,地方行政也一改旧习,引进中国的制度。因此,可以说高丽朝的初期(至成宗朝),在接受中国的册封制度的同时,开放性地接受和导入宋的文化和行政制度,建立起了高丽朝的文化基础。当然,由于中朝两国国境相接,交往历史悠久,实际上从汉、魏至隋、唐两国间在不断地摩擦、争端中交往。唐高宗(650—683年在位)时占领过高句丽,新罗也曾是唐代的册封国。唐末中原之乱,高句丽的国君独立。长兴中(930—933)高丽朝的太祖王建(高丽朝的首任国王)向后唐朝贡,^②太祖十五年(932)接受后唐的册封,翌年停止了自己的年号,使用后唐的年号,直至宋代。在使用后晋、后周的年号的同时,接受唐的册封。从10世纪上半叶起向中国派遣使节,五代至宋向中国朝贡方物,特别是9世纪后半叶频繁地向宋朝贡^③。

而12世纪初宋徽宗的大规模宫廷雅乐的赠送也是在唐宋这样的一个社

① 参见《宋史》卷四百八十七,高丽的项。

② 参见《宋史》卷四百八十七,高丽的条。

③ 参见《宋史》卷四百八十七,高丽的条。

会背景下形成的。尤其是高丽朝初期,如前所述中国不仅赠送轩架乐器、登歌佾舞,还赠送雅乐谱并附教授人员。因此高丽初期的雅乐应该与宋朝宫廷雅乐是十分接近的。但是到了高丽朝的后期,朝鲜李朝前期,特别是13-14世纪间由于战争及朝代之交等诸多原因,朝鲜宫廷雅乐溃散不全、宫廷活动、仪式程序损害、雅乐器大量毁坏、乐律乐书散佚、乐人溃散等。太祖即位后,在制定文武百官制度的同时也设立了雅乐署与典乐署的音乐机构。这是因为宫廷礼乐在仪式活动中扮演着重要作用的角色。音乐机构的重建与确立使得雅乐在朝鲜历史上走向了一个新的起点。首先是恢复展开高丽时期的雅乐,在此必须提及的是在恢复雅乐的过程中,对朝鲜雅乐的发展作出重要贡献的人物——朴堧。

朴堧(1378—1458)是主要活跃于太祖晚期与世宗期的人物。他出身贫寒,从小喜爱音乐,学习过传统乐器大琴。30多岁及第文科,历任进士。世宗八年(1426)其音乐才能被真正赏识,方任乐学别坐、奉常判官等职。朴堧主要是在恢复过去的雅乐器、制造出符合朝鲜宫廷的雅乐内容,以及乐器的制造、乐律的研制上贡献卓著。在朴堧恢复雅乐的前期有过一段特殊的历史背景。世宗十五年记载了朝鲜朝初期宫廷雅乐的状况:

上御勤政殿,设会礼宴如仪,始用雅乐。初高丽睿宗时宋徽宗赐祭乐钟磬各一架,琴、瑟、笙、竽和箫、管等器各二部,制造精致。红贼之乱,人不能守,赖有老乐工将钟磬二器投池中得存,逮至皇明。太祖高皇帝、太宗文皇帝皆赐钟磬,然制造甚粗,声音不美,可贵者唯宋朝所赐之器耳,又曰“我国祭乐,八音未备,工人只学奉常旧藏十二管谱,而不知音律之为何事也?每当祭时,磬用瓦磬,钟亦杂悬,不具其数,猥褻妄作,习以为常。”《世宗实录》卷五十九,世宗15年正月。

这里记载了怀念当时宋徽宗时期的雅乐器的精良制造,同时由于受到元军及日本红头军(红贼)的攻击,宫廷乐器蒙受巨大损失。雅乐演奏缺损无序,声音很不协调,希望恢复到宋朝所获乐器时的精良水平。为了从事宗朝的雅乐礼仪活

动,首先在宫廷进行了大批乐器的制造,恢复到能够演奏宫廷仪式乐的状态。《世宗实录》卷二十六,世宗六年十一月己丑条载:

礼曹启,本朝乐部,只有笙二部,元是中朝所赐,其一朽破已久。国家再设乐器都监,效其完者制造,吹之无声,由是宗庙社稷,乐器不备者有年,今更立都监造笙二十一部,与中朝所赐无异。且前此所无和、竿,参考乐悬图与乐书,新造和十四,竿十五。又前造凤箫、龠、埙、篪,声音不谐,今更校正、改制,八音始皆谐年。又造琴八,瑟十,大箏、牙箏各三,伽倻琴、玄琴、唐琵琶、乡琵琶各二。宗庙诸礼用之,周足其功不细,工匠不可不赏,今考其功劳分上中下等,具录以闻,赐正布有差。

记载中描绘了一幅大兴造乐的势态,雅、乡、唐的传统乐器逐渐得到了恢复,并对它们进行了鉴定,以优劣等级论质受禄。世宗八年朴堧正式上任宫廷乐官,此后一直以严格的乐律规范来制作乐器,尤其是编钟、编磬等重要的雅乐器。世宗九年五月,新制石磬一架:

乐学别坐奉常判官朴堧,进新制石磬一架十二枚。初,以中朝黄钟之磬为主,三分损益作十二律管,兼以瓮津所产秬黍校正之。取南阳石作之,声律乃谐,遂作宗庙朝会之乐。^①

世宗十五年(1433)朴堧受皇帝之命协调钟磬之律,依中国律制以黍粒为单位来衡量和协调乐律制作箏策等乐器、以三分损益法来制作律管,统筹全体制作了大量乐器,其中秋至十年夏,共制作了编磬、特磬 528 枚:

……后命堧专掌制乐之任,自丙午秋至戊申夏,攻南阳之石,宗庙、永宁殿及诸祀通用编磬,登歌编磬、特磬成,共五百二十八枚。(《世宗实录》

^① 《世宗实录》卷三十六,九年五月壬寅。

卷五十九,十五年正月,乙卯)

这一时期曾大量进行雅乐器的复原、制作,在恢复雅乐的过程中,也在摸索、调整着中朝之间的音乐观,雅乐器很快地得到了复原。在世宗年间雅乐器的制造有如下诸多的记载:

礼曹据乐学报启,……我朝所铸编钟,只依中国赐乐编钟铸造,……声不清和,且音律所以不谐者,盖以中国之制,历代各异,……我朝所奏尤为不谐,新旧编钟内虽择其中律者用之,一处之祭,尚大半不足,若值并祭,则更无所用,……请置铸钟所,依法铸成,从之。(《世宗实录》卷四十三,十一年二月,甲申)

今雅乐之祝,既有椎柄之穴,又于一旁开穴,图可容拳。考之徒说,未有如此样者,原需改正。(《世宗实录》卷四十七,十二年二月,庚寅)

毫无疑问,在以上世宗时期的雅乐器制作中朴堧发挥着积极、重要的历史作用。在《世宗实录》中记载,仅世宗十二年(1430)的一年中朴堧就对各种雅乐器的制作、佾舞的服饰、制度以及登歌内容等提出过20项上书建议。在复制中国为主的雅乐器外,在音高定制、统一音律上也同样做出了很大的贡献。归纳起来,朴堧在朝鲜朝宫廷音乐恢复、建设过程中主要有三个方面的贡献:

1. 朝鲜固有的传统古乐(新罗时期传承下来的古乐)。
2. 中国宋代传入的大晟乐。
3. 由他自己研究唐的雅乐制度,综合了本国乐律所作的宫廷雅乐。

总之,世宗时期朴堧在恢复中国乐器、乐律及雅乐的建构等方面做出了巨大的贡献。实际上在世宗初期还是承袭着高丽朝时期的雅乐形态,以中国的雅乐器为主体。后来世宗王认为在自己的国度进行仪式音乐时须有本国的乡音,因此逐渐将中国的唐乐与乡乐一并渗入到雅乐之中。《世宗实录》卷三十,世

宗七年十月的项载：

上谓吏曹判书许稠曰：我国本习乡乐，宗庙之祭先奏唐乐，至于三献才成时，乃奏乡乐。以祖考平日之所闻者，用之何如？其与孟思成议焉。

这种想法在世宗朝逐渐形成，世宗直言：“雅乐本非我国之声，实中国之音也。中国之人，平日闻之熟矣，奏之祭祀宜矣。我国之人，则生而闻乡乐，殁而奏雅乐何如？”^①

严格意义上来说，朝鲜李朝的雅乐尽管以中国祭祀仪式乐为主，但是渗进了乡唐俗乐内容。《乐学轨范》卷二的“世宗朝会礼宴仪”记载了其仪式中雅俗乐交替进行的具体过程如下：

世宗朝会礼宴仪 第五爵以上奏雅乐，其以下奏俗乐

殿下出入 轩架 作隆安之乐

王世子拜礼 轩架 作舒安之乐群臣拜礼通用

王世子

进第一爵 轩架作休安之乐

议政

进第二爵 进案 进花 乐上同

进小膳 轩架作受宝录之乐

进第三爵 登歌作文明之曲 文舞入作

进食 轩架作覲天庭之乐

进第四爵 登歌作荷皇恩之乐 文舞入作

进食 轩架作受明命之乐

进第五爵 轩架作武烈之曲 武舞入作

进食 唐乐奏瑞鹧鸪之乐

^① 《世宗实录》卷四十九，世宗十二年九月，己酉的项。

进第六爵 梦金尺之伎 舞童入作
 进食 唐乐奏水龙吟之乐
 进第七爵 五羊仙之伎 舞童入作
 进食 唐乐奏黄河清之乐
 进第八爵 动动之伎 舞童入作
 进食 唐乐奏万年欢之乐
 进第九爵 舞鼓之伎 舞童入作
 进大膳 唐乐奏太平年之乐
 仍奏乡唐交奏 靖东方之曲 舞童入作

第五爵以上都是轩架、登歌、文武佾舞的形式，此后的五、六、七、八、九爵便融进了俗乐的唐乐，以著名的唐乐曲与童舞作伴，最后则以乡、唐交叉演奏作为结束。也就是说，进入世宗朝后雅乐与俗乐的交替进行作为宫廷仪式乐已成为一种规范。这样的例子在世宗朝多处出现。但是纵观朝鲜雅乐史，这种雅乐与俗乐的交替，或者说是融合并奏实际上从高丽朝就已经出现。《高丽史》卷七十一的“用俗乐节度”的项载：

祀圉丘社稷享太庙、先农、文宣王庙，亚终献及送神并交奏乡乐。

由此可见在部分的雅乐场面，雅乐同乡乐已经开始并奏，这种雅、俗交叉的演奏形式在朝鲜历朝得到了进一步的展开。上述《乐学轨范》所引的“世宗朝会礼宴仪”中从第五爵至第九爵加入唐乐，而最后是乡唐乐合并演奏达到高潮。雅乐中已经增添了大量的俗乐成分。而来自中国的雅乐在世宗朝，尤其是经朴堧的努力后又得到了恢复与重现，当然这里还有许多儒臣的作用与贡献，使雅乐达到了一个兴旺的盛期。而到了李朝的中后期雅乐开始逐渐衰败，尤其是燕山君时期（1495—1505年在位），燕山君是一个崇尚感官俗文化的君主，这一时期享受女乐达到了朝鲜史上的巅峰。在音乐上强调俗乐，尤其强调本土的乡乐，打压雅乐。在《燕山君日记》卷五十六，10年10月乙丑的项载：

召问礼曹堂上掌乐院提调等曰：鼓吹用俗乐何如？丧礼虽多，犹可变更，况此鼓吹呼。

皇帝的命令便随意地改变了一个乐种的性质，显然原因是燕山君酷爱俗乐之故。而实际上，雅乐的衰败更主要的原因是由于17世纪上半叶的外患与内乱所受到的沉重打击，称之为壬辰倭乱与仁祖十四年（1636）的丙子胡乱，国家与宫廷都蒙受了巨大的创伤，几乎一蹶不振。此后曾经历过多次君王的努力、修复，但都成效不大。现存韩国雅乐只存在于文庙孔子祭祀之乐，其内容只是世宗时期袁代林宇释殿乐的一部分了。^①

在雅乐走向衰败的同时，俗乐中的唐乐、乡乐的成分、比例也在发生变迁，朝鲜宫廷音乐朝着自我文化发展的方向迈进。

2. 俗乐的失衡——唐乐、乡乐的变迁

在朝鲜宫廷俗乐中有唐乐与乡乐两种，它们有着各自的乐器并担当着不同的角色。唐乐指的不仅是唐代传来的俗乐，主要还有宋代的教坊俗乐，有些是在元、明时期传入朝鲜的来自中国大陆的俗乐，它有自己的固定乐器与曲目。而乡乐是指三国，特指7世纪前新罗时期传承下来的朝鲜俗乐，多指朝鲜固有的俗乐。

在《高丽史》乐志中记载的唐乐：

其乐器有：方响铁十六、洞箫孔八、笛孔八、篳篥孔九、琵琶弦四、牙箏弦七、大箏弦十五、杖鼓、教坊鼓、拍六枚

共10种。而有明确记载的唐乐曲有47首。乡乐的乐器有：

玄琴弦六、琵琶弦五、伽倻琴弦十二、大琴孔十二、杖鼓牙拍六枚、舞碍有装饰、舞鼓、稽琴弦二、篳篥孔七、中琴孔十二、小琴孔七、拍六枚。

^① 参见张师勋《韩国音乐史增补》2008年，中央音乐学院出版社，第六章、第二节。

共12种。其乐曲有32首。另外还记载了朝鲜百济、新罗、高句丽三国所存的乐曲有13首。

首先,我们来看乐器。实际上典型的乡乐器是三弦、三竹。三弦指的是琵琶、玄琴、伽倻琴;三竹指的是大琴、中琴、小琴。其他的乐器大部分都是由中国大陆传来。朝鲜朝初期还是比较明确地使用唐乐与乡乐的乐器,可是到了世宗朝,尤其是成宗朝(1470-1494),也就是朝鲜李朝中期以来,乡乐作为朝鲜固有的文化被强化。这种现象反映在乐器的使用上,原先占据主要地位的唐乐逐渐失衡,不仅使用频度减少,一些唐乐器还被逐渐编入乡乐之中,并成为后来乡乐的固定乐器。世宗十六年七月,癸巳条记载:

惯习都监启,御前礼宴。乡乐在东,第一行,嵇琴、唐琵琶、玄琴、乡琵琶、伽倻琴各一。第二行同。第三行,大琴四、乡箫篥一。第四行,杖鼓四。右乡乐内,在前,唐琵琶一、嵇琴一,今各加一。唐乐在西,第一行,唐琵琶六、方响二。第二行,大箏二,牙箏二。第三行,箫篥六、笙、和各一。第四行,龙管二、唐笛四、洞箫二。第五行,杖鼓八。第六行,教坊鼓一。右乡乐内,在前,牙箏、大箏各一,今各加一。命下礼曹。(《世宗实录》卷六十五,十六年七月,癸巳)

从以上的记载中可以看到,世宗十六年之时礼宴中已经将唐乐中的嵇琴(奚琴)、杖鼓、唐琵琶纳入了乡乐的行列之中,成了乡乐的成员。而这种势头在逐渐蔓延,到了成宗朝很多唐乐器被直接用于乡乐之中。

由中国传来,主要用于胡部之乐“拍”,作为唐乐运用于朝鲜宫廷,到了成宗朝已被规定同时用于唐乡之乐。《乐学轨范》卷七,拍的条目载:“……唐乐、乡乐并用之。”

月琴,与拍板不同,它来自唐乐却彻底离开了唐乐,被纳入乡乐之中。《乐学轨范》卷七,月琴的条目载:“……具及调弦、按弦之法与唐琵琶并同,唯体制各异耳,只用乡乐。”

牙箏,中国名轧箏,曾在陈旸《乐书》中出现过的唐代乐器。它作为唐乐器

传到朝鲜,一直用在唐乐中。而在《乐学轨范》中载:“古只用于唐乐,今乡乐并用之。”即向着乡乐转化了。

另外,有几件唐乐器虽然没有明确是否用于乡乐,但是其形制在发生变迁,已经离开了原来唐乐器的构造,向着朝鲜乐方向转化。其中唐箏箏在《高丽史》乐志中为九孔,即前七后二的结构,但是到了成宗朝新制的唐箏箏却已经发生了变化。《乐学轨范》中唐箏箏的项载:“按造唐箏箏之制,用年久黄竹为之舌,以海竹削皮为之上、勾两声出于一孔。故,今废勾孔,只设八孔,第二孔在后。”可见,唐箏箏在朝鲜已从九孔改为八孔,演奏方法、音律都发生了变化,向着朝鲜乡乐方向渗进。

另外,还有太平箫,原先只用于军乐之中,成宗时期不仅用法扩大,兼用于其它仪式乐中,其乐律也开始接近于朝鲜的乡箏箏。《乐学轨范》卷七载:“按造太平箫之制,用乌梅山柚子大枣、黄桑、黄杨等性刚之木为之……凡八孔,第二孔在后。律法同乡箏箏,此图不云。”可见,太平箫律法的制作已经与乡箏箏相同了。

显而易见,在成宗朝,即李朝的中期唐乐的势力开始锐减,乡乐抬头,俗乐中大量的唐乐器向着乡乐倾斜已成为不可阻挡的势力。实际上不仅仅只是许多唐乐器转用于乡乐之中,大部分乐器的调弦法、演奏法等都倾向于乡乐。原先就属于乡乐的乐器在此就不再赘述,而有些唐乐器转而运用于乡乐调,且在几百年后完全适应于乡乐了。在此将列出以下几件唐乐器使用乡乐调的例子,因为它们的历史变迁的有力佐证。

唐琵琶,在《高丽史》乐志中无疑运用于唐乐之中,记为四弦。可是世宗时已经开始用在乡乐,客观上唐琵琶成为同时运用于唐、乡两乐的乐器。到了成宗时期也明确了其乐调。《乐学轨范》卷七的唐琵琶项中,唐琵琶拥有四种调律法:平调、界面调(为乡乐调,只用乡乐)、上调、下调(此两调则是唐乐调,只用唐乐)。在不同的乐队中演奏法亦不同,该书载:“唐乐则以拨木挑之,乡乐则以右手食指……以角作假瓜勒。”显然,唐乐用木拨,乡乐用假瓜,采用了不同的演奏法。唐琵琶已经在乐调上完全解决了运用于唐、乡两乐之中的问题。

月琴,《乐学轨范》卷七月琴项云:“具及调弦、按弦之法与唐琵琶并同,唯

体制各异耳,只用乡乐。”这一记载表明月琴的演奏方法与唐琵琶相同,但其形制不同,并且只用于乡乐。月琴是由阮咸变化而来,它的出现应该在唐末宋初,在北宋陈旸《乐书》中载:“月琴,形圆项长,上按四弦十三品柱,象琴之徽,转轸应律,晋阮咸造也。”它与中国唐乐器相比出现得稍晚,因此《高丽史》乐志的唐俗乐条中并未出现,是后来再次传入朝鲜时被直接用于乡乐之中的。其“调弦、按弦之法与唐琵琶并同”无疑指的是使用平调与界面调之意。

奚琴,常与杖鼓一起,在《高丽史》乐志中就记载为用于乡乐。在世宗、成宗年代也一直用于乡乐。《乐学轨范》卷七奚琴的项明确记载了用平调和界面调两种乡乐调式,并追述“只用乡乐”。

牙箏,《乐学轨范》牙箏项曰:“古只用唐乐,今乡乐兼用之”,是在成宗代时被运用到乡乐中去的。而《乐学轨范》载其调弦法唐乐调只有一种,乡乐调有平调、界面调两种。可见乡乐逐渐占据了重要地位。

唐笛,《高丽史》乐志中记载为八孔,它有七个指孔、一个吹孔,这一形制一直未变。但是在《乐学轨范》卷七唐笛项中载:“不按第七孔。”也就是说实际上八孔的唐笛只有七孔的功用,该乐器已从演奏法开始发生变化。对此,韩国史学家张世勋认为“唐笛……不按第七孔和界下四($\sharp D$)、界下一($\sharp A$)等主音为黄钟(C)时的指法来看,当时的唐笛奏法很接近乡乐的奏法”。^①可见典型的唐乐器也开始乡乐化了。

唐箏,《高丽史》乐志中记载它的指孔是九个,《世宗实录》乐器图中显示出的是前七孔、后二孔,而《乐学轨范》的唐箏项载:“上、勾两声出于一孔,故今废勾孔,只设八孔,第二孔在后。”原先后二孔的唐箏被取消了后面的一孔勾孔,只留前七孔与后一孔的八孔形制。显然其演奏法已转向乡乐了。

综上所述,大量的唐乐器在世宗朝以后从形制、演奏法、演奏的乐调等都开始朝着乡乐化方向转化,外来音乐文化的本土化成就了这一不容忽视的音乐文化转折期。

^① 张师勋《韩国音乐史(增补)》,中央音乐学院出版社2008年版,第292页。

由此可见,朝鲜在接受外来文化的过程中其自身的文化也在不断地成长、壮大,与外来文化一起随着时间的推移使用比例发生渐变。从高丽朝出现的三种音乐样式:即朝鲜固有的传统俗乐——乡乐;中国唐传来的俗乐——唐乐;和宋传来的大晟雅乐来看,到了14世纪末的李朝迎来了巨大变迁。特别是李朝第四代世宗莊王(1418—1450年在位)时,宫廷上演了由朴堧自制的朝鲜雅乐,其内容除真正的宋大晟雅乐外,已经开始包含了唐俗乐及本国乐律的内容。并且俗乐的比例在逐渐加大,燕享仪式乐中运用了大量的唐乐。李朝前期外来的唐乐和雅乐仍然占据主导地位,但是成宗朝以后从仪式乐的整体来看雅乐被大量的削减,唐乐占据重要地位,而此时乡乐作为终曲的罢宴乐亦已确立。乡乐曲的复苏与扩大是与唐乐的抗衡为开始的。接着从纯祖二十八年(1827)至高宗朝(1863—1907)约半个世纪间,唐曲急剧减少,而乡乐却得到了长足的发展。在李朝的五百年间,乡乐由微弱的势力逐渐成长为宫廷乐的主角地位,摘取了一千年以来唐乐长期占据的霸主之座。高丽朝时唐乐有的47首;乡乐32首;百济、新罗、高句丽三国所存的乐曲13首,至世宗十五年唐乐仅存30余首,而同年乡乐已从少数达到50几首,^①唐乐曲在此后一段时间还在不断减少,在英祖三十五年(1770)的《大乐前谱》中记有唐乐15首,但在《俗乐源谱》中只有《洛阳春》和《步虚子》的记载了。并且这两曲已经难辨唐乡之乐了。^②不言而喻,到了李朝后期乡乐占据了主导地位。这也充分体现出外来文化的吸收、消化并且本土化的变迁轨迹。

以上的历史现象说明,中国在历史上对朝鲜产生过深刻的影响。在今天韩国的雅乐中我们仍然能看到“堂上登歌、堂下乐悬、文武佾舞”的中国古代雅乐形式。大量的中国乐器至今仍然传承于现在的韩国。从朝鲜高丽时期的文献来看,当时朝鲜全面、完整地接受了中国的雅乐及大量的中国乐器,并且严格遵循中国的音乐制度而实施。但是随着朝鲜民族意识的不断觉醒,尤其是世宗朝以来,雅乐的形态,以及乐调、乐器等的用法开始发生变化,宫廷中雅、乡、唐三

① 世宗15年癸丑的项:“今惯习乡乐五十余声,并新罗、百济、高丽时民间俚语。”

② 参见张师勋《韩国音乐史(增补)》,中央音乐学院出版社2008年版,第334页。

乐的比例失衡并逐渐走向新的趋势,乡乐演变成三乐中的核心角色,体现出朝鲜在接受中国古代音乐文化时的一种接受形态,她是在全面接纳后逐渐消化展开变迁,并走向地方化的。她与东亚的日本在隋唐时期接受中国音乐文化中的方式、态度有很大的不同,^①反映出不同地域、民族在接受中国音乐中文化授受层之间的文化张力。这样的现象同样也反映在朝鲜历史上的音乐制度、乐谱形态等方面。

3. 宫廷音乐制度的端倪——左坊乐与右坊乐

当外来文化进入一个新的地域后,在土著化的过程中不可避免地会发生文化触变。文化接受层如何接受外来文化?自文化在异文化的压力下居于何种地位与作用?如何处置两种文化的关系?这些问题能反映出文化接受层的能力、自身价值以及两者之间力量比的张力关系。日本、朝鲜、越南等在接受中国的宫廷文化时都在不同的程度上产生过这种文化接受现象。如上所述,日本所接受的并非是我国历史上的雅乐,而是唐代的燕乐。中国的宫廷燕乐变成日本雅乐后到了9世纪上半叶仁明天皇时期又经历了一次雅乐改革,从乐器编制、乐律以及演奏形式都进行了深入的改革。在这一日本化的过程中雅乐的演奏形式分作左方乐与右方乐,其中将来自中国大陆的列为左方乐;而朝鲜高丽乐列为右方乐。这种雅乐地方化的过程同样也出现在朝鲜的历史上。

如上所述,朝鲜在宋徽宗时期规模性地接受我国雅乐,严格地以中国的雅乐器以及演奏形式展开宫廷化仪式活动。但是至少在高丽朝开始,雅乐的形式发生变化,出现了左右两方的演奏形式。雅乐进入了自文化的变迁。在朝鲜称作是左坊乐与右坊乐。

左右乐坊的两部乐演奏形式初现于高丽朝。在《高丽史》卷六,毅宗六年(1152)的条载:

^① 参见赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》,上海音乐学院出版社,2004年。

癸丑,御康安殿,观彩棚,伶官两部乐。以前,夕已经燃灯大会皆已撤去,王命复之。乐观忘倦至日午乃罢。

在康安殿观彩棚,伶官的两部乐指的便是左坊与右坊。同样的记载在宋时徐兢的《宣和奉使高丽图经》中也有出现:“华夷二部乐”^①这里的“华”指的是中国外来乐,而“夷”指的是朝鲜本国雅乐。前者为左坊乐,后者为右坊乐。同书卷40的乐律条载:

今其乐有两部,左曰唐乐,中国之音。右曰乡乐,盖夷音也。其中国之音乐器皆中国之制。惟其乡乐有鼓板、笙、竽、箏、篳篥、篳篥、五弦琴、琵琶、箏、笛,而形制差异。瑟柱胶而不移。又有箫管,长二尺余。……^②

这里虽然没有出现左坊乐与右坊乐的名称,但是左右两部乐及其分类、职能已经十分清楚。左右两部乐的开始在世宗朝初呈端倪。中国作为外来乐被列为一方外,乡乐与唐乐实际上作为俗乐性格逐渐合流。而中国系的雅乐,尤其在朴堧的极度努力下逐步恢复了过去形态,被列为左坊乐;如前所述,唐乐与乡乐逐渐合流,实际上乡唐乐的组合是以乡乐为核心,将唐乐纳入乡乐的体系之中的行为过程。唐乐逐渐失去其个性,向乡乐靠拢。唐乐能够保留的只是一些乐器的名称而已。如唐琵琶、唐箏、箏以及中国的方响等,而实际上这些乐器的用调、演奏法等都向着乡乐化转变。左坊乐与右坊乐的具体乐器、曲目以及乐人情况在《增补文献備考》卷105中的乐人、乐考的条目中有着比较详细的记载,以下略作介绍。

左坊差备本业

编钟编磬同、琴、瑟、箫、笙、埙、篪、簫、箏,各十四宫。

雅乐,黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、夷则、南吕、应钟宫及送神黄钟、夹

① 参见《宣和奉使高丽图经》卷六,长庆殿的条,台湾商务印书馆,民国60年。

② 参见《宣和奉使高丽图经》卷40,140页。

钟、林钟宫。

兼业，歌四十一章，社稷四、风云雷雨五、文宣王庙十、先农四、先蚕三、雩祀八、蠶祀二。

右坊差备本业：

唐乐、唐箏篥、方响、唐笛、洞箫、唐琵琶、牙箏各四十六声。宗庙祭乐二十二、靖东方曲、维皇曲、洛阳春、步虚子各一，与民乐慢、与民乐令各十。

兼业乡琵琶十一声，登歌自奠币至绎成，太平箫三声昭武、奋雄、永观，埙、篪各三声熙文、顺应、与民乐令，笙四声熙文、昭武、顺应、与民乐令初章。

乡乐本业，大琴、玄琴、奚琴、伽倻琴、杖鼓各四十六声与唐乐同。

兼业编钟、编磬、二十二声，自迎神至送神，歌二十七章自迎神至送神，舞二变文舞、武舞，大典续编云：乡箏篥、乡琵琶试取。

左坊乐 雅乐的曲目：

- 风云雷雨坛祭，迎神六成

轩架元安之乐，夹钟宫三声，姑洗、南吕、大吕宫各一声、尊币 登歌肃安之乐，大吕宫、进饌
轩架雍安之乐，观临时则行、初献 风云雷雨坛、山川城隍登歌寿安之乐：大吕宫、文舞退武舞进。
轩架舒安之乐：黄钟宫、亚献 轩架安寿之乐：黄钟宫、终献 与亚献同、彻筯豆 登歌雍安之乐：大吕宫、送神 轩架元安之乐：送神夹钟宫。

- 社稷坛大祭，迎神八成

轩架顺安之乐，林钟宫、蕤宾宫、应钟宫、蕤宾宫各二、尊币 登歌肃安之乐，应钟宫、进饌
轩架雍安之乐，太簇宫、初献 国社氏、后土氏、国稷氏、后稷登歌、应钟各一遍，文舞退武舞进。
轩架舒安之乐：太簇宫。亚献 轩架安寿之乐：太簇宫 终献 与亚献同、彻筯豆 登歌雍安之乐：应钟宫、送神 轩架顺安之乐：送神林钟宫。

- 先农坛大祭，迎神九成

轩架景安之乐，黄钟宫三遍，仲吕宫、南吕宫、夷则宫各二遍、雅乐的曲目：登歌肃安之乐，
南吕宫、进饌 轩架雍安之乐、姑洗宫观临时则行、初献 登歌寿安之乐：南吕宫一遍。文舞退武舞进。
轩架舒安之乐：姑洗宫。亚献 轩架安寿之乐：姑洗宫 终献 与亚献同、彻筯豆 登歌雍

安之乐,南吕宫、送神 轩架景安之乐,送神黄钟宫。

- 先蚕坛、雩祀坛、文宣王庙祭 并与先农坛同

- 熏所祭

初献 舞干戚、纳氏歌、亚献 舞弓矢、纳氏歌、终献 舞枪劒、纳氏歌、彻筯豆 回旋三遍进退舞、靖东方曲。

右坊乐,雅乐的曲目:

- 宗庙大祭,迎神九成

轩架熙文之乐。尊币 登歌熙文之乐,无定饮。进饌 登歌保太平之乐、引入熙文、基命、归仁、亨嘉、辑宁、隆化、显美、龙光贞明、重光、绎成章。亚献 轩架定大业之乐、引入昭武、笃庆、濯征、神定、奋雄、顺应、宠绥、靖世、赫整章、引出永观章。终献 与亚献同、彻筯豆 登歌雍安之乐。送神 轩架兴安之乐。

- 景慕宫大祭,迎神三成

轩架启熙运之乐,于休曲。尊币 登歌齐明曲,上同。进饌 轩架肃安之乐,赫佑曲。初献 登歌启熙运之乐,引入帝眷震索曲,引出维吉曲。亚献 轩架报隆恩之乐,引入笃庆、休运曲、引出微柔曲,上同。终献 与亚献同、彻筯豆 登歌康安之乐。送神 轩架景安之乐。

- 关武安王庙祭,迎神三成

王在曲、尊币 盼蜚曲。初献 上同。亚献 上同。终献 上同。彻筯豆 锡鞶曲。送神 上同,东南庙并同。

- 殿庭朝参、陈贺、颂赦、文舞和武舞科生进放榜等,轩架鼓吹

并奏与民乐令,群臣拜礼则演奏洛阳春。

- 大驾前后部、殿后鼓吹 奏与民乐令

- 外进宴呈才乐

初舞 蓝衣一对,演奏步虚子令。

牙拍舞 黑绣衣一对,演奏井邑。

响钹舞 红衣一对,演奏步虚子令。

舞鼓舞 黑衣一对、红衣一对,乡唐交奏。

广袖舞 绿衣一对,乡唐交奏。

处容舞 五色回舞,井邑;对舞,乡唐交奏;五方三进,作队。剑舞与民乐小进对舞,尾后乐;

回舞,乡唐交奏。

- 内进宴呈才乐

歌舞女妓、管弦盲人。

献仙桃、寿延长、五羊仙、抛球乐、莲花台、梦金尺、荷皇恩、凤来仪、醉丰亨、牙拍舞、响钹舞、舞鼓舞、处容舞 并奏乐与民乐。

乐人:

续篇云:左坊乐生一百九十五人。右坊乐师五人,乐工四百四十一人。进宴时,女妓五十二名选上。乐师、乐生、乐工并长番,仕满一千二百加阶正六品而至。

第四节 朝鲜的音乐机构与乐人、乐官

朝鲜早期音乐机构的形成与光宗九年(958)以来引进中国的科举制度,建立官僚机构有着密切的关系。因此,音乐机构大部分在高丽朝的早期陆续出现。在朝鲜音乐史上音乐机构的名目繁多,变化复杂。罗列起来有捧常寺、音声署、大乐署、大乐监、雅乐署、典乐署、管弦房、大乐司、掌乐院等。其中不无看到与中国历史的密切关系,许多音乐机构的名称直接来自中国,而有些则是在逐渐的发展中延伸出来的新机构。那么,它们之间各自存在着什么关系?又担当了什么样的角色呢?以下将梳理出主要音乐机构的脉络。

朝鲜的音乐机构最早可追溯到三国统一的新罗时期。随着三国的统一,在传统音乐的基础上建立了宫廷音乐,并设置了音声署这样一个音乐的管理机构。该机构是以朝鲜三国传统乐为基础,又积极、热情地引进中国音乐的最早窗口。《三国史记》卷三十八,职官上载:

音声署属礼部,景德王改为大乐监。惠恭王复故,长二人。神文王七年改为卿。景德王又改为司乐。惠恭王复称卿,位与他卿同。大舍二人,真德王五年置。景德王改为主簿,后复称大舍。位自舍知至奈麻为之。史四人。

为了清楚的理解上文的内容制表 4-4-1 如下:

表 4-4-1 新罗时期的音乐官署

皇帝在位年代	官署名称	官 职 及 人 数	备 考
真德王五年(651)		大舍二人	
神文王七年(687)		改为卿	
孝成王(737—741)	音声署		属礼部
景德王(742—764)	改为大乐监	改为司乐;改为主簿;后复称大舍	
惠恭王(765—779)	复称音声署	长,2人,复称卿,	

通过以上的文献阅读,按历史时期的梳理制成表 4-4-1。据此可以清楚地知道这一时期在礼部属下已经有了明确的音乐机构:音声署、大乐监,并有明确的乐官来负责音乐事务。从以上的文献来看,音乐机构的名称出现在 8 世纪初的孝成王时期,但是将近一个世纪前的真德王时期就已经有了具体的乐官,也就是说朝鲜的音乐官署至少在 7 世纪上半叶已经存在,只是名称没有记录而已。最早的音乐机构为音声署,经过了改名,于 8 世纪下半叶的惠恭王时期又得到了恢复。它的存在此后没有详细记载,而到了高丽朝的穆宗时期出现了大乐署令。可以推测音声署这一音乐机构一直持续到穆宗朝。^①

音声署这一名称显然是来自中国。中国在唐朝初期出现过音声人,指的是宫廷乐人而不是音乐机构。唐代的音声人隶属太常寺管辖,最初指的是歌唱家和器乐演奏家。但是后来音声人的概念逐渐模糊、扩大,泛指宫廷中所有的乐人、教坊中的散乐、俳優及一般的打杂、耍戏之士及与音乐相关的所有人员,其人数有数万人之多。^② 但是在中国特指宫廷中乐人的名词几乎在同一时期传到朝鲜被设置成一个音乐机构——音声署。也就是管理乐人的机构,并成了朝鲜时期最重要的音乐管理、教习机构。

音声署的官制、具体担任宫廷什么工作书中并没有详细的记载。而此后在高丽时期的穆宗朝(998—1009 年在位)出现了大乐署。《高丽史》卷七十七,百官二载:

① 《高丽史》卷 77,百官二的项载:“典乐署掌教阅声律,穆宗朝(998—1009)有大乐署令。”

② 详见赵维平《日本雅乐寮音乐制度的形成》,载《音乐艺术》2000 年第 3 期。

典乐署掌教阅声律,穆宗朝有大乐署令,文宗定令一人秩从七品,丞二人从八品。忠烈王三十四年,忠宣改为典乐署属紫云坊,改定员吏置令二人正七品,长二人从七品,丞二人、史二人并从八品,直长二人从九品。紫云坊亦是年置有提点一人正五品,使一人正五品,副使二人正六品,判官二人正七品寻罢之。后降,令从七品罢长升直长从七品加置,副直长从九品,恭愍王五年复改大乐署令仍从七品副直长,亦从七品史丞,仍从八品直长复降从九品罢副直长。十一年复改典乐署员秩并仍十八年,复改大乐署二十一年,复改典乐署恭让王三年别置雅乐署习宗庙乐歌。吏属文宗置史六人记官二人。

这段百官志的文字记录中不仅先后出现了多个音乐机构:如典乐署、大乐署、雅乐署等,还具体地列出了该机构中乐官的级别与地位。在此,首先让我们看看这些机构。

1. 大乐署

无疑是来自于中国的同名机构(或称太乐署),在我国隶属于太常,是管理雅乐运行的机构。在朝鲜史籍中初出于穆宗朝(998—1009)并有具体的官职——令。而至文宗十三年(1076)明确地出现了体系化了的官职人员及爵位(后述)。大乐署曾多次更改过名称,但是一直存在于宫廷。主要担当和负责宗庙雅乐事务。上文记载,恭让王三年(1391)别置雅乐署。实际上在次年的太祖元年七月详定了百官制度及音乐管理机构:雅乐署与典乐署。

文物流品之外别置内寺府,为宦官职;掖廷署为内竖职;典乐署、雅乐署为乐工职。皆别其散官职事之号,不使杂于流品。(太祖元年(1392)七月丁未)

典乐署与雅乐署的职能是不同的。太宗九年(1409)对朝廷的宗庙、朝会、宴享等作了明确的规定:记载道:

礼乐重事也,吾东方尚循旧习,宗庙用雅乐,朝会用典乐,于宴享迭奏乡唐乐,乱杂无次,岂礼乐之谓乎?(四月己卯的项)

也就是说雅乐是用于宗庙祭祀的;典乐是用于朝会仪式;而乡唐之乐是用于宴享之中的。它们之间彼此明确,绝非杂乱无序。

2. 典乐署

在以上的《高丽史》乐志中记载:“典乐署掌教阅声律。”也就是说该机构不仅担当朝会中的典乐仪式音乐的功能,它还是一个教习、训练、传授音乐的机构。据记载可知,这一机构名称从穆宗朝到成宗朝的四百多年间经过了不断地变化、恢复和再变化的过程。值得注意的是这两个机构虽然名称不一,担当的责职相异,但是管理的乐人及内容应该是非常相近的。从忠烈王三十四年(1308),由大乐署改为典乐署并从属于紫云坊后,这两个机构的名称就经常改换。恭愍王五年(1356)改典乐署为大乐署;恭愍王十一年复改为典乐署;十八年又改大乐署;二十一年复改为典乐署。即

忠烈王三十四年(1308)由大乐署 → 典乐署

恭愍王五年 (1356)由典乐署 → 大乐署

恭愍王十一年 (1362)改大乐署 → 典乐署

恭愍王十八年 (1369)又改典乐署→大乐署

恭愍王二十一年(1372)复改大乐署 → 典乐署。

以上如此频繁的相互变换名称,可见这两个机构的内容、性格是比较相近的,是可以互换的。高丽朝及朝鲜初期的大乐署、典乐署、雅乐署等仪式音乐机构到了15世纪下半叶的成宗朝都被统一由掌乐院管理。

3. 俸常寺

与上述雅乐署、典乐署有着紧密关系的是俸常寺。毫无疑问俸常一词来自中国,是中国最高的礼乐管理机构,秦设俸常,到汉晋第六年改称太常,^①汉以来便一直沿称太常寺。《隋书》卷二十七百官中载:

^① 《汉书》卷十九上:“奉常,秦官,掌宗庙礼仪,有丞。景帝中六年更名太常。”

太常,掌陵庙群祀、礼乐仪制,天文术数衣冠之属。其属官有博士、(四人,掌礼制。)协律郎、(二人,掌监调律吕音乐。)八书博士(二人。)等员。统诸陵、(掌守卫山陵等事。)太庙、(掌郊庙社稷等事。)太乐、(掌诸乐及行礼节奏等事。)衣冠、(掌冠帻、舄履之属等事。)鼓吹(掌百戏、鼓吹乐人等事。)

也就是说在太常寺直接与音乐相关的直属音乐机构有太乐署(大乐署)和鼓吹署。这一机构形式显然是被朝鲜接受并在宫廷中运用了。太祖元年(1392)七月丁未的条载:

俸常寺掌宗庙祭享等事,判事二正三品;乡二从三品;少卿二正四品;丞一从五品;博士二正六品;协律郎二正七品……

显然,俸常寺的责任是掌管宗庙祭享之事,性质上与中国相同。协律郎直接参与音乐事务。此外,在俸常寺的管辖下朝廷还设有左右房斋郎,具体地管理宗庙雅乐事务。其分工明确各监其责,左房负责登歌;右房管理文舞。^①是宫廷礼仪乐的核心机构,人数在几百之多,且随着时代发生着变迁。

4. 惯习都监

惯习都监是一个管理、训练、教习音乐艺术的机构,尤其指俗乐的教习机构。包括宫廷的唐乐、乡乐的音乐事务。《世宗书录》卷五十六载:

惯习都监启,御前礼宴乡乐在东第一行。嵇琴、唐琵琶、玄琴、乡琵琶、伽倻琴各一。第二行同第三行大琴四、乡箏篥一。第四行杖鼓四。右乡乐内在前,唐琵琶一、嵇琴一,今各加一。唐乐在西,第一行唐琵琶六、方响二。第二行大箏二、牙箏二。第三行箏篥六、笙和各一。第四行龙管二、唐笛四、洞箫二。第五行杖鼓八。第六行教坊鼓一。右唐乐内在前,牙箏、大

① 《世宗实录》卷四十七载:“我朝设左右房斋郎,以左房备登歌之位,右房备文武之位。”

箏各一，今各加一。命下礼曹。(世宗十六年(1435)，七月癸巳)

显然惯习都监管辖及所涉及的都是唐、乡乐俗乐的内容。而实际上惯习都监勤于训练俗乐，其演出水平要远远高于雅乐署中的雅乐。《世宗实录》卷四十九载：“上曰，俸常习乐者不如惯习都监之人，须令惯习都监之人习熟可也。”俸常的雅乐演奏者已经被公认为不如惯习都监的演奏水平。并出现了以后只需惯习都监乐人即可的表述，可见两者间的演奏水平有着明显的差距。惯习都监不仅负责管理和训练俗乐乐队、内宴的演出等，还有教坊女乐，盲乐人及歌唱等的演出工作。世宗十三年(1431)10月丁酉的项载：“惯习都监启，元兴曲及安东紫青调请于乐歌复用。”可见在专门的乐曲与乐调上都已经有了明确规定了。惯习都监对乐人的训练是十分细致入微的。

5. 管弦房

文宗三十年(1076)所设立的音乐机构，至恭让王三年(1391)被罢^①。在宫廷中持续了300多年的历史。管弦房如同其名，是宫廷音乐中有关乐队训练、演出的管理机构。而实际上其中不仅有各种乐器的乐师演奏人员，还包括舞蹈、唱词等与音乐相关的人员。其中有各类的唐乐师、乡乐师等。在《高丽史》卷八十，食货三中具体记载了管弦房乐师们的年俸分配的情况：

大乐管弦房米一科十石 唐舞业兼唱词业一、笙业师一，唐舞师校尉一

八石 御前两部都厅

七石 琵琶业师校尉阁门使同正

二科八石 仗鼓业师二、唐笛业师二、乡唐琵琶业师各一、方响业师

校尉一、箏篥业师一、歌舞拍业师□、中琴业师一

这里记载了乡、唐乐的各类乐器师以及舞师、唱词业人员的情况。毫无疑问，管弦房

^① 《高丽史》卷七十七，百官二载：“管弦房 文宗三十年置，恭愍王十一年定判官杂权务，恭让王三年罢。”

除这些拿年俸的教师外,还一定有很多乐队队员存在,他们一起共同担当宫廷乐队的任务。管弦房的乐队分为左弦房(坊)与右弦房(坊)两部。左右两部乐的分法不仅在朝鲜,在当时的日本也同样存在。朝鲜史料徐兢的《高丽图经》卷四十,乐律的项载:

今其乐有两部,左曰唐乐中国之音;右曰乡乐,盖夷音也。

也就是以中国为主的唐乐为左弦房;而以朝鲜传统的乡乐为右弦房。从乐器上来看都是乡唐俗乐。在《增补文献通考》卷一百五十,仁祖二十一年(1643)掌乐院定乐生的项载:

左坊乐生一百九十五人,右坊乐师五人,乐工四百四十一人。进宴时女妓五十二名选上。有特教则加减 乐师乐生乐工并常番,仕满一千二百。

可见宫廷乐工人数在千百人的规模。而到了 17 世纪上半叶的仁祖年代,唐乐与乡乐的比例发生了巨大的变化。唐乐与高丽朝初期相比已经完全在走下坡路,其乐人人数已经不到乡乐人数的一半了。但是整体而言,当时宫廷乐人似乎非常的活跃,乐师、乐生、乐工经常汇聚训练、演出的(常番)。而且人数在千人以上,规模之大可见一斑。

在音乐机构中还出现有教坊、大乐司、乐学、八坊厢、太常等多种名称,但是主要还是上述涉及的大乐署、典乐署、雅乐署、管弦房等几种,而这些机构到了成宗时期(1470—1494 年在位)都统一称为掌乐院。以下再让我们看看音乐机构中的乐官情况。

据朝鲜史上的记载,穆宗朝初设了大乐署并设有“令”这样的官员。但是在高丽朝的初期太祖元年(918)就出现过仲冬时分在八关会上由四仙乐部举行的祈福活动。其中张灯结彩、车水马龙、彩棚高架。呈百戏,叙新罗故事。^① 可见这一时期尽管没有出现具体的官位,其宫廷组织化的现象已经十分明显了。另外,在《高丽史》

① 《高丽史》卷六十九载:“太祖元年十一月,有司言,前主每岁仲冬大设八关会以祈福,乞遵其制,王从之。遂于毡庭,置输灯一座,列香灯于四旁,又结二彩棚,各高五丈余,呈百戏歌于前,其四仙乐部,龙凤相马车船,皆新罗故事。”

礼部中多次出现太乐令、协律郎等官员名称。显然在高丽朝的初期音乐制度应该已经形成,只是历史记录的问题。为了便于理解将朝鲜史上官位制度列表4-4-2。

表4-4-2 朝鲜史上的官署与官职名称

年 代	官 署	官 职 位	备 考
太祖(918)			没有详细记载
穆宗(998—1009)	典乐署、大乐署	令	掌教阅声律
文宗30年(1076)	大乐署	令1人(从七品);丞2人(从八品)	
	管弦房		恭让王三年(1391)罢
忠烈王34年(1308, 忠宣王元年)	典乐署	令2人(正七品);长2人(从七品);丞2人、史2人(从八品);直长2人(从九品)	
恭愍王五年(1356)	大乐署	令(从七品)副直长(从七品)史、丞(从八品)直长(从九品)罢副直长	

到了朝鲜朝太宗时期乐官的官位有所改善,太宗九年(1409)润四月己酉的项载:

礼曹详定雅乐署、典乐署官品。司成郎典乐一人从五品。调成郎副典乐一人从六品,司协郎典律二人从七品,调协郎副典律三人从八品。调节郎直律四人从九品。典乐署典乐、副典乐各一人。典律四人、副典律五人、直律六人。其官品郎阶并同雅乐署。

典乐署与雅乐署的官衔并同,最高阶位司成郎官位达从五品。但是在太祖元年乐官的官位达到了正四品。太祖元年(1392)七月丁未的条载:

成均馆掌学校肄业等事,大司成一正三品;祭酒一从三品;乐正二正四品;直讲一正五品;典簿一从五品;博士二正七品……

这里乐正之官达到四品的官位,无疑是朝鲜历史上最高的乐官官僚的记录了。

对此,在乐官制度方面,中国在隋唐时期乐官位相来说地位较低。《唐六典》中的大乐署的项载:

令一人从七品下……丞一人从八品下……乐正八人从九品下……典事八人。流外番官。文武二舞朗一百四十人。……太乐令。掌教乐人调合钟律以供邦国之祭礼飨燕。……

朝鲜的官僚体制,包括音乐制度无疑大部分来自中国,但是可以看到中国最高的乐官“令”为从七品下,其地位与朝鲜的最高的乐官正四品及五品乐官地位相比显然相对偏低,且中国的官僚体制十分复杂。这一点朝鲜与日本在接受中国音乐制度时的情形比较相近。朝鲜在接受中国隋唐时期的官僚制度后,根据自己的国情作出了选择,并制定出符合自己的乐官体制。显然,朝鲜的宫廷礼仪乐(雅乐署、大乐署:宗庙雅乐;典乐署:朝会乐;宴乐:唐、乡之乐)受到的极大的重视,因而乐官的地位也就相对提高了。

第五节 朝鲜古代之乐谱

在朝鲜音乐史上有多种不同形态的古代乐谱,它们出现在不同时期,扮演着不同的角色。作为东方音乐的一支,与西方记谱体系完全不同,不仅各种乐器有着各自的记谱法,还有声乐与口唱法以及按体裁分类的复杂多样的记谱体系。其中有些乐谱直接来自中国,而有些则传承与发展着朝鲜民族自身的记谱特征。总体上看在形态上大致有肉谱、井间谱、五音略谱、律字谱、工尺谱、雅乐谱、俗乐谱等谱式。那么这些乐谱与中国古代之乐谱有着怎样的关系?它们产生于何时?又是怎样使用的呢?这些问题将是本节中逐一展开讨论。

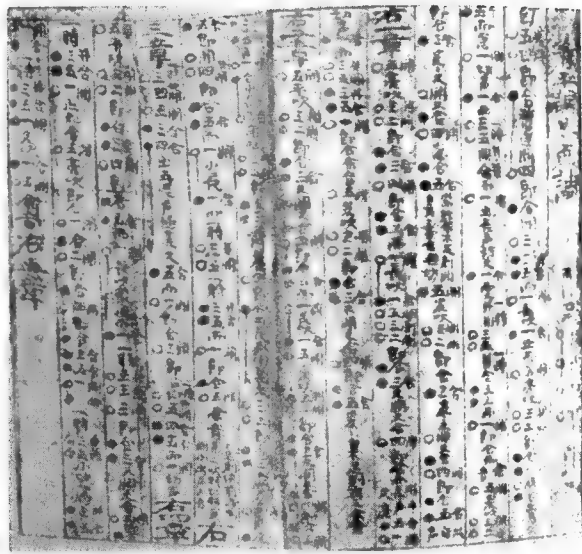
1. 肉谱

推测是在朝鲜高丽朝或此前就存在的一种口唱式的记谱法。类似中国的

“锣鼓经”，运用在各种器乐中，如玄琴、琵琶、箏篋、伽倻琴、笛等乐器以及它们的合奏之中。它主要是模仿管乐器或弦乐器的发声特点而制定的一种口唱记谱法，是一种相对简单有效的民间记谱法，后来被广泛运用。《世祖实录》卷四十八，乐谱的项载：

前代未有声音节奏、疏缓急之谱。只有效其声音而作肉谱，以传其声。且琵琶、玄琴、伽倻琴、笛、箏篋，各异其谱，烦杂难晓，又未有歌声之谱子。今和丝竹、歌、杖鼓、拍板总而为谱，要约而不烦，明白而易晓。

根据上书的同条目载：“乡乐则只以肉谱为谱，疏数缓急之节不可以为据而传于后世也。”可以判断肉谱只用于朝鲜乡乐，是朝鲜自身发展起来的一种器乐记谱法，运用于朝鲜俗乐之中。



谱例 4-5-1 《白云庵琴谱》^①

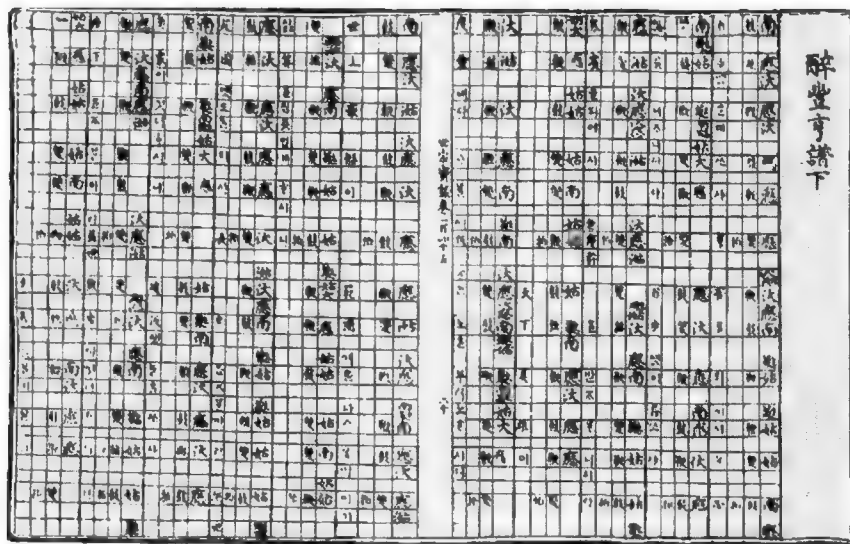
肉谱的特点是模仿某种器乐的发声特点形成的乐谱。从以上所列的乐器来看主要是模仿管乐器或弦乐器声音而被记录下来，原则上是没有声乐的肉谱。因此，肉谱可以认为是一种器乐谱。其乐谱的记载实际上是模仿器乐发声时所唱的“锣鼓经”似的口唱词符号，读谱发出的声音并不是旋律实际的音名或唱名。这种记谱法一直流传于民间。20 世纪中叶

出版的《白云庵琴谱》便是玄琴的肉谱。见谱例 4-5-1。

① 谱例引自张师勋《韩国音乐史增补》，中央音乐学院出版社 2008 年版，第 348 页。

2. 井间谱

肉谱是模拟乐器发声的记谱符号,它不能明确地记录节奏时值。约在 15 世纪上半叶世宗朝出现了朝鲜最初具有时值概念的井间谱。尤其在乐器合奏中能统一节奏进行乐队化的演奏。井间谱以纵横交错的格子线条将乐器与节奏划分开来。一般纵向有 4 列或 5 列为一个单位;横向为 32 格,构成 32 个间。纵横形成“井间”的形式因此而得名为井间谱。井间谱主要用于乡乐,是朝鲜的俗乐谱。其读法见谱例 4-5-2《醉丰亨》。第一栏在南、应、汰等不同的音



谱例 4-5-2 《醉丰亨》

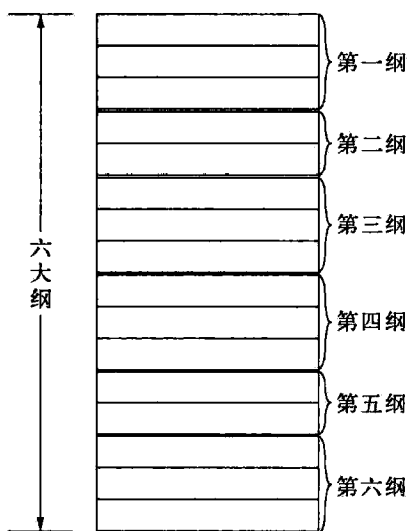
高上交替出现。第二栏“鼓摇鞭双鞭鼓”,即仗鼓。第三栏记载的是拍板。第四栏是歌词。这首《醉丰亨》主要在多种打击乐器的伴奏下,各声部节律性的有序地进行。这种以管弦乐队伴奏且具明确分工的声乐曲作品,至少在世宗二十九年(1447)就已经出现。该年的六月乙丑条记载:

龙飞御天歌被管弦,调其缓急,作致和平、醉丰亨、与民乐等乐,皆有谱。致和平谱五卷;醉丰亨、与民乐各二卷。后又作文武二舞,文曰保大平;武曰定大业谱各一卷。

文中所涉及的“致和平、醉丰亨、与民乐”等乐曲与乐谱传承至今。谱例4-5-2《醉丰亨》有上下二阙都被完整地记载于《世宗实录》卷一百四十五中。井间谱的出现标志着器乐与声乐的合奏在节奏上达到了统一有序的境界,在东方世界的音乐中较早地跨出了重要的一步。

3. 五音略谱

井间谱的运用可以说是东方音乐中出现最早的具有明确节奏的乐谱,但是



其复杂多间的表述也给演奏带来不便,于是

后来出现了改良型的五音略谱。五音略谱是在32行井间谱中减去一半,成了16行。以略字的形式记谱,宫为核心构成上下五音的关系。16行由六个不同行间单位组成,其关系是3、2、3、3、2、3的间隔形式,称为六大纲。

如图4-5-1。

《世祖实录》卷四十八,乐谱的项载:

世祖大王发于宸衷创作此谱,画为十六井,而作六大纲。

图4-5-1 六大纲

也就是说这种“十六井,六大纲”的五音略谱是在世祖时期(1455-1468年在位)产生的。其乐谱是以某个宫音及略字上、下加数字的形式来记录的。上书同条又载:

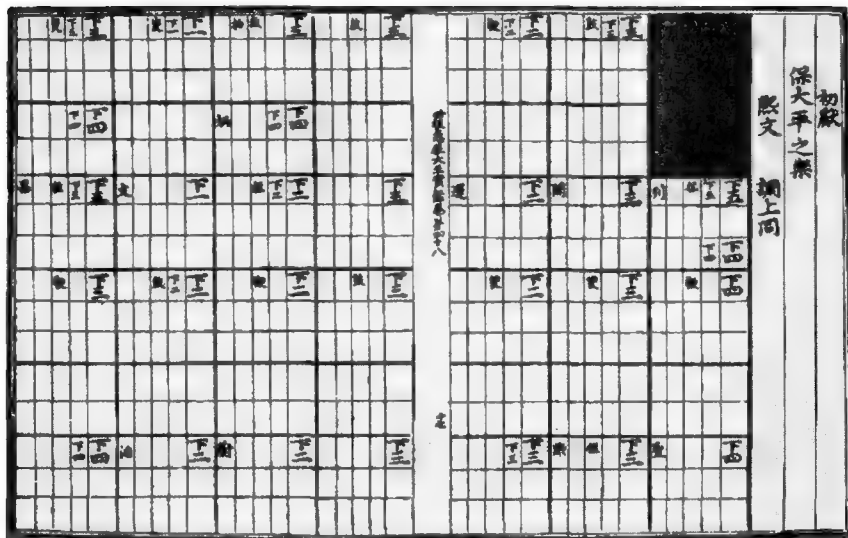
以宫上下记声,其缓中数三体,因用纲各异,而有疏缓急之不同,其官者以歌声之调为官,非宫调之官也。特十二官调为官也,商角徵羽亦皆为官。自宫而上第一声为上一;第二声为上二;第三升为上三;第四声为上四;第五声为上五。自宫而下,第一声为下一;第二声为下二;第三声为下三;第四声为下四;第五声为下五。声之高者为上,声之下者为下。上五以

上过乎轻清；下五以下沦乎沉濁，皆不可用也。

显然是以宫音为主体，以其上下来记载的，每一纲的速度不一，有快慢缓急之别。乐谱的记载自宫音而上分别为上一、上二、上三、上四、上五；自宫音而下分别为下一、下二、下三、下四、下五。一般在两个八度之内，高音在上五之上的话，因声音过轻弱可不用，而下五则过于低濁也可不用。五音略谱是以五声音阶为主来记谱的，但是有时也用二变声，在这样的情况下往往借用由中国传来的工尺谱用以补充。上书同条载：

东国本用五音而不知用二变之声，今用二变则以宫上下为谱所不能及，故兼用五凡工尺上一四六勾合。

因此，它是一种以五音略谱为主，稍加工尺谱变音的记谱法。具体谱例见《世祖实录》卷四十八中《保太平之乐》（谱例4-5-3）。如果说以上所涉及的肉谱、井间谱、五音略谱是源自于朝鲜并逐渐完善形成的乐谱的话，那律字谱就是直接来自中国的。律字谱是由中国的十二律名组成。即黄钟、大吕、太簇、夹钟、



谱例 4-5-3 《保太平之乐》

姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。

4. 律字谱

在谱中一般只用律名的第一个字以表示其音高。律字谱主要用于雅乐,而非俗乐。这一乐谱是12世纪初随着中国雅乐一同传入朝鲜的。律字谱用十二律,以为调式为主,并强调黄钟宫的形式。《乐学轨范》卷一记载:

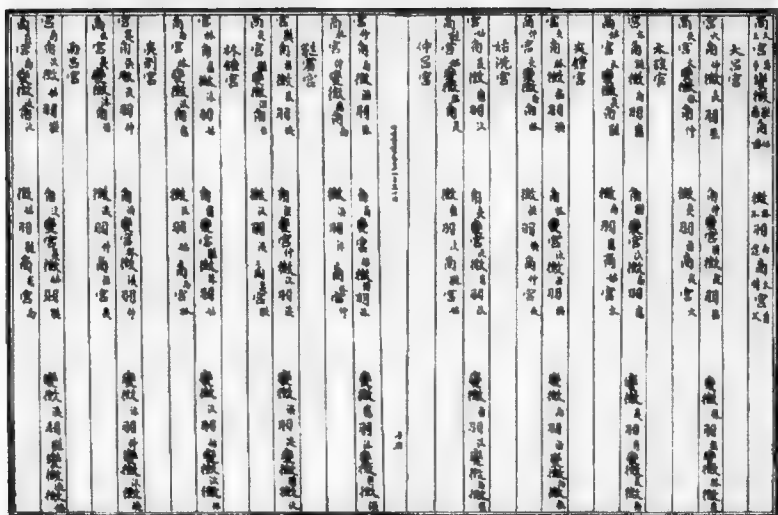
古乐止用十二宫,周六乐,奏六律,歌六吕,惟十二宫也。王大食三侑注云,朔月月半,随月用律,亦十二宫也。十二宫各备五声,合六十声,五声成一调,故十二调。古人于十二宫,又特重黄钟一宫而已。齐景公作徵招角招之乐师,涓师旷师有清商、清角、清徵之操汉魏以来燕乐或用之。雅乐未闻有商角徵羽为调者……隋书云,梁陈雅乐并用宫声,是也。文献通考云,隋代雅乐,惟奏黄钟一宫,郊庙庙享用一调。

可见当时的朝鲜雅乐力求尽量沿袭中国的雅乐用法,并强调黄钟一宫调的使用。在朝鲜文献《世宗实录》的卷一百三十六至一百三十七都以律字的形式记载有中国系的雅乐谱,但是这种记谱法只有音高没有节奏。参见谱例4-5-4《朝会乐》中的一个部分,引自《世宗实录》卷一百三十六中的雅乐谱。

5. 工尺谱

是从中国传来的一种记谱法。在中国工尺谱的发展也有着悠久的历史,从敦煌琵琶谱到宋代姜白石的俗字谱、北宋的一些管色谱,直到明、清才完成今天通用的工尺谱。而朝鲜的工尺谱主要用于唐俗乐,而非雅乐与乡乐之中。工尺谱于北宋年间和律字谱一起传入朝鲜。《乐学轨范》第一卷,十二律配俗呼的项载:

朝会乐



谱例 4-5-4 《朝会乐》

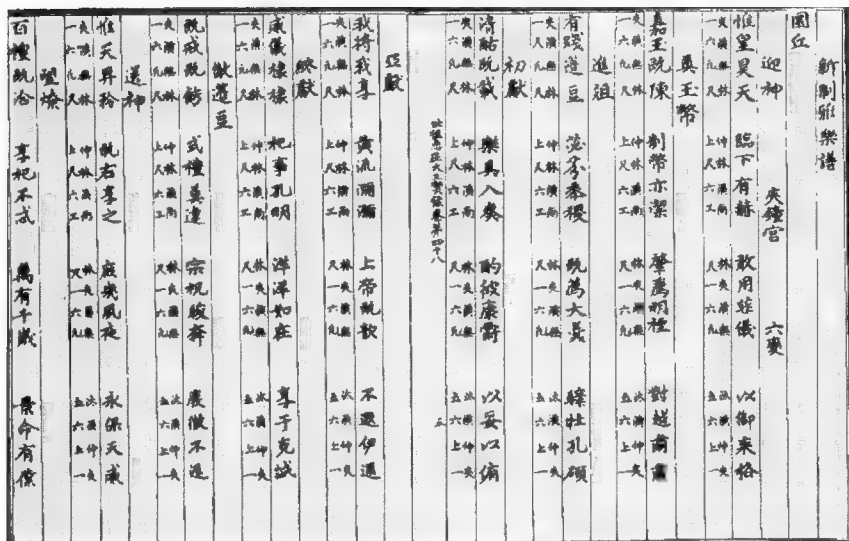
十二律配俗呼 合四一上勾尺工凡六五高五尖五

其形态与目前我国使用的工尺谱完全一致,而且音高也相同。以下将律名与工尺谱字、现代音名罗列如下:

律名:	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟
工尺谱:	合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺
现代音名:	g	$\flat a$	$\sharp a$	$\flat b$	$\sharp b$	c^1	$\sharp c^1$	d^1

律名:	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟清	大吕清	太簇清
工尺谱:	下工	工	下凡	高凡	六	下五	高五
现代音名:	$\flat e^1$	$\sharp e^1$	f^1	$\sharp f^1$	g^1	$\flat a^1$	$\sharp a^1$

在《世祖实录》卷四十八中作为新制雅乐谱,记载有工尺谱与律字谱共记一体的例子,见谱例 4-5-5。其实工尺不仅与律字谱共同使用,也与五音略字谱并同。在《乐学轨范》卷一中载:



谱例 4-5-5 《世祖实录》工尺谱的运用

雅乐之官用七音……而高自宫向濁则羽徵角商渐次而下，濁声、轻声分辨浩繁，故又有上下之法。自宫向清曰：上一上二上三上四上五上六；自宫向濁曰：下一下二下三下四下五并与五音相配。

显然工尺谱在朝鲜的运用还是相当普遍的。

从以上朝鲜历史上出现的记谱法的形态来看，早期受中国乐谱、乐律发展的影响，其律名、记谱体系，尤其是律字谱在世宗朝以来的雅乐中运用广泛，显然对朝鲜的乐谱发展有着重大的意义。这种带有明确音高的律字谱实际上在后来的俗乐，包括在唐乐与乡乐中都一直被长期使用，没有离开过朝鲜音乐的舞台，与这些乐种并行发展，扮演着重要的历史角色。来自中国的工尺谱不仅在声乐谱中得到运用，更多用于器乐谱，尤其是在唐乐中使用广泛，是一种成熟且较为完备的东方体系乐谱。

以器乐发声为特点的肉谱是朝鲜音乐史上出现的一种自创性的谱系。这种器乐化的拟声记谱法，在亚洲许多地方也曾出现，与中国的锣鼓经十分类似。肉谱实际上为后来的井间谱奠定了基础，两者从形态上来说没有什么直接的关

系,但是井间谱具有明确的节奏,它的形成与肉谱有着紧密的内在联系。这种具有较为明确的节奏记谱在东方乐谱体系中具有特殊的意义。它尽管没有西方记谱法中小节线式的节拍律动性,但是其明确的节奏要求为器乐合奏的整齐划一、统一步伐提供了方便。五音略谱则是井间谱的简略形式,较之于井间谱,显然是朝前迈出了简明、科学的一步。朝鲜史上的记谱法在接受和理解中国音乐的同时,也在消化和发展中完成了自我体系的记谱之路。

第六节 朝鲜史上的音乐体裁——女乐

女乐一词在朝鲜的高丽时期就已出现,到了朝鲜李家王朝在宫廷中已形成一个独立的音乐体裁和一支女性演奏队伍,尤其在16世纪的燕山君时期,女乐成了宫廷中十分盛行的一股力量,在其统治的30年中被认为是腐败糜烂的色情之物。在此后的王朝更迭中女乐一直是争论的对象。从高丽朝的出现直至李家王朝的近十个世纪的历史过程中女乐构成了一种文化现象,作为一种宫廷俗乐受到儒家激烈地排斥,也翻弄着朝鲜王朝的历史。无疑,女乐这一体裁来自中国,且历史非常悠久,可以追溯到春秋战国时期,由于其感官性俗乐的性格一直在儒教的非难中生存。到了唐代则由官妓、营妓等一跃成了宫廷专业乐人——内教坊的主体。由幕后的家妓走向前台,并成为支撑和运作大唐帝国宫廷文化的重要力量,直至明清,女乐一直活跃在中国的宫廷,这一文化现象也深深地影响着东亚诸国。那么历史上朝鲜的女乐扮演着怎样的历史角色?它是怎样接受中国这一文化体裁的,又是如何展开变迁的呢?这些问题是这一节讨论的焦点。

朝鲜的女乐来自中国,其基本含义与中国大致相同。如,在作为一个乐种的同时,女乐亦可指人,即女性乐人。女乐的性格属俗乐,是纯粹感官的艺术。朝鲜文献上更多的是直接将女乐与妓女视作同类一并记载,显示出古代女性无权获得教育、身份低下,在男权社会中成为统治阶层获得欢愉的工具这一基本特征。关于女乐传入朝鲜的时间,朝鲜史籍中并没有明确的记载。而朝鲜李朝

初代的太祖四年10月的项载：“典乐署女乐进歌谣呈才”（《太祖实录》卷八）。这里所指的女乐出自于典乐署。典乐署这一机构在高丽朝就已建立，由此可见女乐这一体裁至少在高丽朝已经出现在朝鲜的宫廷之中了。而在初期的史料记载中就对女乐是娱乐性的乐种这一性格作出了明确地界定。

于是或以女乐或以游畋，或以玩好或以土、木、凡所荒淫之事无不道之。^①

女乐与游畋（游猎）、玩好，荒淫等同时出现，可见其感官性、娱乐性特征之明确。其次：

上乘輿还宫，女乐至殿庭，显妃垂帘观乐越三日。^②

皇帝回宫后，女乐们立即赴殿庭作乐歌舞，与显妃们一起欢愉观乐，大兴三日。女乐的性格由此可见一斑。在朝鲜史籍中有的干脆将其记载为妓女、娼妓、歌妓，也就意味着在献艺的同时也出卖肉体。《太宗实录》卷一，太宗元年四月壬戌的条载：

上还宫，留司群臣设山棚、结彩帷礼、百戏，以公服迎于崇仁门外。成均馆生徒教坊娼妓等献歌谣，百官进笺陈贺。

此外，

中宫御内殿设宴，诸公主、公主入侍。赐女妓、乐师、警师。宴幣有差。^③

① 《太祖实录》卷八，太祖四年（1395）10月丁酉。

② 《太祖实录》卷八，太祖四年（1395）10月乙未。

③ 《世宗实录》卷三十一，世宗八年（1426）1月丙申。

这里明确地将教坊所管辖的女性乐人称为娼妓、宫廷中的女乐人称之为女妓。无疑,她们不仅身份低下,也呈现出其音乐也是取悦于人的鲜明特征。

女乐的运用非常广泛,除宫廷中的内宴、特供皇帝、妃子们娱乐,宫中燕享、宴请宾客外,也使用于皇帝出迎,驾前开道。“驾前女乐有顾于仪卫之严。”(《太祖实录》卷七)由于过度使用女乐,也招来正统的宫廷儒者的反感,并提出取消女乐之建议。认为这样的行为“皆人心之所疑,而天下之所怒也”(同书)。太宗元年(1401)六月己巳条记载:

设慰宴,女乐入。使臣曰:女乐可除。上曰:乡风如是。使臣曰:然则暂行乐奏,谨等亦不乐。

上旨大平馆拜节用一拜扣头礼。设宴使臣却女乐,只听唐乐。(太宗元年6月庚午)

女乐的官能性因素被认为有不登大堂之嫌,不合礼仪,受到了当时官僚的反对与排斥。但是,女乐并没有因为这些杂音而被历史抛弃,相反在波浪中不断成长。尤其到了李朝燕山君时代(1495-1505年在位)的十一年间,女乐几乎成了宫廷中无处不在的角色。在大部的《朝鲜王朝实录》历史长卷中《燕山君日记》是记载女乐事例最多的一个时期。燕山下令强征民女进宫,充当宫女、婢女,女乐的数量大增。他还召集地方上擅长乐器的妇女进宫,尤其是能演奏奚琴、伽倻琴、牙箏等乐器的女性乐人来供其享乐。同时命掌乐院物色地方上年少美貌的能吹笛者作为妓女进宫,令其学习弦乐、管乐,加强了女乐的色艺相兼的特征。^①女乐一时兴起,人数剧增,由几千名上升到上万名。燕山君是一个荒淫无度、暴政肆意的君王。他为了放纵私欲,居然闯进女僧聚集之处的净业院(燕山九年六月,1503),达到了肆意妄为的地步。他不仅将召进宫内的女性按入内者与近侍者分为不同的妓号,而且按等级将宫女们具体分为佳人、才

① 燕山君10年乙丑:“上掌乐院提调等曰:鼓吹用俗乐何如……且妓有年少貌美善吹草笛者,更向入道采进……且妓女有能弦乐者,令并习诸弦。有能吹者,并习诸吹乐。”

人、丽人、美人、婢人、妍人、媚人、妩人、精人、姸人、慧人、妙人等 135 种称号。^①并给予不同等级的酬劳,女乐的巨大宫廷开支也开始危及财政上的正常运营,实际上燕山末期已经到了“国库枯竭,百姓怨声载道。”(燕山 11 年八月)的地步。这也是朝鲜史上宫廷女乐的规模极度扩大的历史佐证。燕山君退位后中宗朝一改此风,大量削减宫廷女乐,女乐只用于殿内的内宴,而宴请宾客则用男乐。儒家官员抬头,作为俗乐的女乐在宫廷中的运用一直成为争论对象。中宗五年 11 月壬申的条载:

将女乐减量事启曰,前日磨练时,详度入内差备,当用五十矣,余数虽有二十,若有疾病事故,受由往还于乡者,则岂无余数,以补其阙。况如定大业等国家不可废之乐,当用七十人不可更减。

在宫廷乐中女乐并没有被完全抛弃而彻底离开历史舞台,而是理性化地保留了部分,文中记载的这 70 个人作为国乐的演奏所需被留存了下来。而实际上后来女乐在朝鲜史上一直处在争论的风口浪尖,并成为历史的残存之物。

朝鲜的女乐这一体裁来自中国,其运用场合、使用方法以及官能性特征都与中国相类似。但是朝鲜女乐的来源却与中国十分不同。在《燕山君日记》卷五十六有如下记载:

掌乐院提调李季全任崇载启。请除京妓年老才疏者,择外方妓充之。且外方妓到京无所依主,其许主之家,坊里杂役完护,妓革朝仕夕罢。各学音乐勤苦无甚,依医女取材,优等者五十人给料,妓衣有数……(燕山十年 12 月己卯)

以上记载了掌乐院请求去除在京的年老色衰、技艺低下的老妓,而召集京外各地的年轻新妓的一次换血行动。这里“依医女取材,优等者五十人给料,妓

^① 见《燕山君日记》卷五十九,燕山 11 年九月辛丑条。

衣有数”也就是说女性乐人在到京从业前,是学医,被叫做“医女”,她们在学医的同时还接受音乐训练,掌乐院的女乐是从医女中获得。这一点在成书于李朝时期的国家制度法典《经国大典》礼典中雅俗乐·选上的条亦能获得:^①

女妓一百五十人、莲花台十人、女医七十人,每三年并以诸邑婢年少者选上。女医则成才后选本邑京中各司婢亦择定。

宫廷女乐从妓女、莲花台和女医等各种不同渠道的少女中选出。而女医是通过音乐训练成才后才能录用。那么女乐人与医学者之间是怎样的关系呢?为什么女乐人会从学医女子中来选拔呢?

医女在朝鲜时期是十分普遍的现象,也是平民女孩能够获得免费教育机会的一个重要渠道。在封建社会里女性生病羞于诊疗而死亡的客观现象促使了女医的产生。《世宗实录》卷十一载:

命济生院教童女医药检校,汉城尹知济生院事许首上言,窃谓妇人有疾,使男医胥治或怀羞,愧不肯出示其疾,以致死亡。愿择官司仓库童女数十人教以脉经针灸之法,使之救治则遮益。(太宗六年三月丙午条)

女病人羞于在男医生面前看病,便出现了培养女童医来缓解这一矛盾的做法。在这种情况下开始出现医女。实际上医女的出现是一种女性教育普及的开始。由于来自各地方的婢女,大多是没有受过基础教育的平民孩子,因此从地方选拔出来的医女首先接受《千字》、《孝经整俗篇》之类的识字教育。《世宗实录》卷二十二,世宗五年(1423)十二月甲戌条载:

礼曹启济生院医女必先读书识字后,习读医方请外方选上医女,亦令所居各官先教千字孝经正俗篇等书。粗解文字后上送。

^① 《经国大典》朝鲜王朝法典丛书,亚细亚文化社 1983 年版,第 295 页。

通过这样的初级教育,粗解文字后经筛选送济生院学医。而真正成为能够提供医学教育并能够从事医疗工作的还有两个专门的机构:内医院与惠民署。这两个都是医疗机构,也都培养医女,但是内医院相对严格,待遇条件都要胜于惠民署,而惠民署主要是为一般平民治疗疾病的机构。

同地方女乐存有关系的还有尚衣院的针线婢,她们地位低下管理着宫廷御衣的同时与以上医女一样还须学习音乐,管理乐器,并兼行妓业。燕山君十一年正月戊子条载:“传曰:尚衣院所藏乐器明日尽输于聚红院。”可见尚衣院的婢女也操纵乐器。她们也是后来女乐的来源之一。总之,各地方为宫廷皇室输送女乐,但是在朝鲜医女及尚衣院的针线婢在她们从事自己的本职工作之外还要习乐歌舞,并为皇宫献身,这一点与中国的女乐来源有很大的不同。音乐作为妇女的一种修养成为女乐,这一现象初出于中国后远波东亚诸国,散见于朝鲜、日本、越南。但是在朝鲜的医女、线婢是在识字、行医、制衣等基础上再学习音乐,这样的女乐已不同于单纯从乐的中国女性乐人,是朝鲜宫廷内展开的一种新现象。

第七节 朝鲜历史上的乐器及其变迁

在音乐中除人声以外,乐器是传播音乐的另一个重要的载体。由于乐器的音域可以大大超过人声,音色变化也丰富多彩,因此从远古时代开始乐器就伴随着人类共同创作音乐文化,并随着人类的进步乐器也在不断地适应着人类的需求而发生变迁。乐器作为音乐的载体,文化的传播工具,随着人类的交往、流动、迁徙,同样的乐器在不同地区会因不同的种族习惯而产生变化。中国比邻于朝鲜,自古以来文化交流十分密切频繁,大量的中国乐器传入朝鲜,有些乐器在中国出现后昙花一现地消失了,但是流传到了邻国朝鲜后却生根开花,出现了崭新的样式;有些乐器在中国发展的同时也在朝鲜展开,相同的乐器在两国异地不同的民族间的百、千年之后形成了截然不同的文化形态与艺术效果。有些乐器在传入的当时十分兴旺,但在几百年后却慢慢在异乡销声匿迹。这些现

象反映出乐器是因地域与民族的需求而生存、展开、变迁的。那么古代朝鲜是怎样接受中国古代乐器的,此后又是怎样展开、变迁的呢?本节对此做深入地观察。

从朝鲜的《三国史记》乐志、《高丽史》乐志、《朝鲜王朝实录》、《乐学轨范》等大量基础史料以及上世纪初田边尚雄对朝鲜李王家雅乐所作的调查等资料表明,朝鲜至少接受了中国以下的一些乐器,如果按中国的八音分类可列述如下:

金类:编钟、特钟、铙、铎、鐃、鐃、方响、云锣

石类:编磬、特磬

土类:缶、埙

革类:建鼓、应鼓、雷鼓、雷鼗、灵鼓、路鼓、路鼗、鼗、节鼓、晋鼓、教坊鼓、朔鼓、教坊鼓、杖鼓、羯鼓、龙鼓、中鼓、座鼓

丝类:琴、瑟、月琴、琵琶、奚琴、大箏、牙箏、卧箏篥、竖箏篥、大箏篥、小箏篥、玄琴、伽倻琴

木类:柷、敔、拍

匏类:笙、竽

竹类:龠、箫、篴、篥、笛、篪、篥、篥

以上这些乐器还分别使用在雅乐、乡乐和唐乐之中,也就是说大部分从中国传来的乐器在使用于雅乐与唐乐后,逐渐开始向着乡乐发展,有些乐器在朝鲜的用法出现了转变,有些乐器逐渐消失,还有些却变化出新的乐器品种使用在新的乐种之中。

金类:

青铜乐器的编钟、特钟、铙、铎、鐃等,都是我国殷商时期,也就是青铜器时期出现的礼乐器,也统称为钟类乐器。到了周朝礼器运用得十分广泛且达到了一个高潮。编钟的音域宽广横跨5个八度。从曾侯乙出土的编钟全套64件来看不仅构成了完整的乐律体系,也显示出战国时期庞大的礼器规模。

如前所述,朝鲜的编钟、特钟等礼器是在高丽朝睿宗九年(1114),宋徽宗

时期赠送的。它们是作为雅乐器而被使用的。但是,高丽朝恭愍王时期(1352—1374年在位)“红贼之乱”宫苑蒙受毁灭性打击,直到李朝世宗时期在朴堧的努力下才得以恢复。成书于1493年的《乐学轨范》中记载有编钟、特钟、铙、铎、鐃等金属类乐器。在朝鲜李王家雅乐中,编钟作为重要的乐器运用于祭礼及宴礼之中。

方响,在中国初出于梁代,铁制,以 8×2 寸大小的上圆下方的共鸣体多枚挂在方响架上敲击而发声。《旧唐书》音乐二载:“梁有铜磬,盖今方响之类。方响,以铁为之,修八寸,广二寸,圆上方下。架如磬而不设业,倚于架上以代钟磬。”方响到了唐代开始流行,不仅载于两唐书,并且出现过方响歌的文学体裁。唐·牛僧孺的《方响歌》载:“长短参差十六片,敲击宫商无不遍。”可见当时的方响一般以16枚为一架,其制作材料除铁板外,后来也出现铜片或玉片,以厚薄不同定音高,分上下两层悬挂,用小铁锤敲击。隋唐时期方响以代替钟磬的角色用于燕乐之中,后来也用于雅乐,宋代以后逐渐消亡。

在高丽朝的睿宗时九年(1114)六月由宋新赐乐器中记有铁方响五架^①。这是朝鲜史上最早的方响记载,表明方响是在北宋时传入朝鲜,后来被编入李王家雅乐队传承至今。在《乐学轨范》中记载着方响的制作材料仍为铁,其尺寸长七寸八分,高二寸一分,与唐载数据基本相近。方响架内以8个为一排,共两排由16枚铁片组成。也就是说,到15世纪末朝鲜的方响依然比较接近于中国传来时的样态。

云锣,是由十至十三四个小锣放在一个木框架中组成的乐器,演奏时左手持木框下的长柄,右手以小槌击之。云锣出现于元代,在《元史》礼乐五的宴乐之器条中:“云璈,制以铜,为小锣十三,同一木架,下有长柄,左手持,而右手以小槌击之。”为我国文献中较早的记载。如在山西芮城县永乐镇的永乐宫纯阳殿斗拱彩绘乐舞壁画中载有童女奏云锣的画面。云锣在我国元代运用很广,曾在宫廷雅乐、宴乐、剧乐以及地方宗教音乐中都得到广泛的使用。进入朝鲜是在高丽朝恭愍王时期(1352—1374年在位),一直至19世纪上半叶在李朝宫廷

^① 见《高丽史》卷七十,乐1。

云锣仍用于宴礼乐之中,此后被废绝。到了20世纪初期才以中国的云锣重新复制使用。

石类:

磬、编磬,是中国最古老的乐器之一,在公元前2000年就已经出现,是西周时期雅乐的重要乐器。磬有单枚的特磬与多枚组合的编磬之分,它是我国古代“钟磬之声”的重要部分。而这两种形式都传到了朝鲜。周代的磬从十数枚至二十几枚不等,^①而曾侯乙出土的战国初期墓则有32枚之多。

宋徽宗在高丽朝睿宗时期(1106—1122)赠送朝鲜大量雅乐器时特磬、编磬也一起传入了朝鲜。朝鲜的编磬以八个一组(排),共两组(排)。音律从黄钟起按顺序排列,与编钟保持一致的音律。从《乐学轨范》到后来的李王家雅乐队中都遵循着这一形式,始终保持不变。编磬在朝鲜雅乐中扮演着与编钟同样重要的角色,是雅乐中不可或缺的乐器。

土类:

缶,我国春秋战国时期就运用得十分广泛的一种打击乐器。2003年4月—12月,无锡鸿山越国贵族墓中首次发掘出土了“青瓷三足缶”等乐器,首次确认了“缶”的形制。缶为古代一种陶器,类似瓦罐,形状很像一个小缸或钵,是盛水或储酒的器皿。圆腹,有盖,肩上有环耳;也有方形的。盛行于春秋战国。

缶于朝鲜朝世宗时期已经传入朝鲜,被编入雅乐部。在《乐学轨范》中出现了缶的图像,见图4-5-2(引自《乐学轨范》卷六),以一人击十缶的记载。缶一直传承至李王家雅乐队,是雅乐中打击乐器的重要一员。

埙,为陶制的吹奏乐器,历史十分古老,1973年浙江余姚河姆渡出土的卵形陶埙距今约7000年。早期的

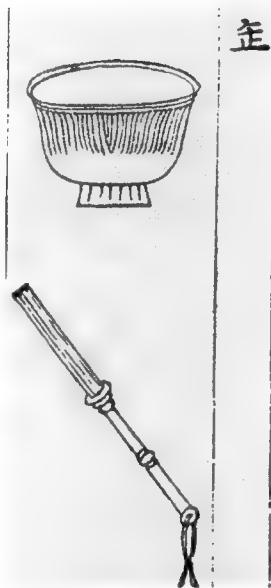


图4-5-2 缶

^① 陕西周原召陈乙区出土西周编磬为15件一套;河南浙川下寺二、十号墓出土均13枚磬;洛阳解放路出土的东周墓有编磬23枚。

埙为一孔至三孔不等,吹口在顶端。到了商代埙的形状趋于稳定,平底卵形见多,制作工艺也明显的提高。而河南新郑出土的东周时期的七音孔埙,无论制作工艺,还是音域的宽度都达到了相当的高度。

高丽朝的睿宗时期埙同其它雅乐器一同传入朝鲜,作为吹奏乐器运用于雅乐部。《乐学轨范》载有埙的图像与说明。为平底卵形,上部较尖,顶部位吹孔,前后共五个按孔,能吹奏十二个不同的音程。该乐器一直传承于李王家雅乐队之中。

革类:

建鼓,是我国最早出现的鼓种之一,发明于殷商时期,战国时期已经十分流行,是一种鼓身长而圆,以一木柱贯穿鼓中,高耸矗立,是雅乐及宫廷仪式乐中非常重要的乐器。《隋书》卷十三音乐上载:“设编钟磬各一虞,合三十六架。植建鼓于四隅。元正大会备用之”。建鼓与编钟、编磬一起临架于四隅,十分雄伟壮观。现在能见到的最早的实物是曾侯乙墓出土战国初期的建鼓。其鼓身长约100厘米,两面蒙皮,鼓面直径80厘米,鼓身中间垂直贯穿一根直径7厘米的木柱,并牢固植于一个青铜盘龙鼓座上。

朝鲜李朝时期已在宫廷广泛运用,《乐学轨范》中载有其图画与说明,主要用于朝会、宴飨等仪式活动。在其雅乐部的乐鼓中还有应鼓、雷鼓、雷鼗、灵鼓、路鼓、路鼗、鼗、楹鼓、晋鼓、朔鼓、节鼓,它们大部分都在世宗朝时期就已经由中国传入,其用法与名称大都与中国相同,在此不再赘述。

在各类乐器中用于唐乐的还有教坊鼓、杖鼓、羯鼓、龙鼓,它们主要用于宴飨俗乐之中,在朝鲜宫廷中发挥着重要的作用。

教坊鼓,应是教坊机构所专用的乐鼓,但是在唐代及此前的文献中没有出现过教坊鼓的记载,北宋陈旸的《乐书》卷一百四十的俗部中载有教坊鼓。应该是宋人对唐教坊俗乐的一种脚注吧。《乐书》中还附有教坊鼓的图。《文献通考》中对此有所解释:“教坊鼓其制如大鼓,蟠龙匝鞞,有架有趺,今教坊所用鼓制如此。”^①可见,早在宋至元明时期教坊鼓已作为一种俗乐器得到广泛运用。该鼓于宋后,即李朝世宗时期传入朝鲜,一直被长期使用。《乐学轨范》中

^① 《文献通考》卷一百三十六。

记有教坊鼓,并载:“教坊鼓随乐节与杖鼓之鼓声同击之。”可见教坊鼓在朝鲜常与杖鼓齐用,并以同样的节奏上演。教坊鼓一直用于朝鲜雅俗乐的礼仪中,在后来的李王家雅乐中仍然被沿用。但是《乐书》中所载的教坊鼓与传入朝鲜后《乐学轨范》中所绘的教坊鼓并不完全形同,李王家所载的是平扁的鼓样,鼓形已经发生了一定程度的变化。



图 4-5-3 《乐书》中的教坊鼓

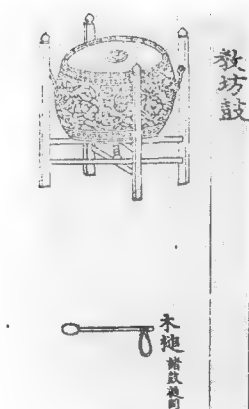


图 4-5-4 《乐学轨范》中的教坊鼓



图 4-5-5 《乐学轨范》中所载杖鼓

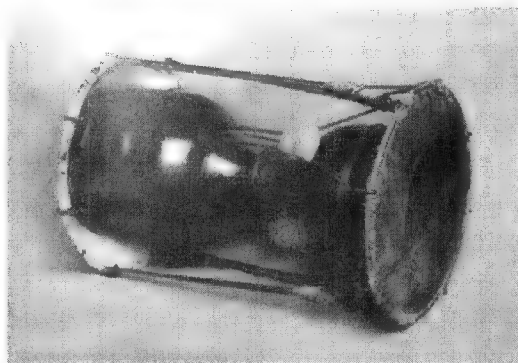


图 4-5-6 现存韩国杖鼓

杖鼓和羯鼓这两种鼓的形状比较相像,都是长圆形,两面蒙皮,中间蜂腰型。因而也被互称。羯鼓左右两面用双棒杖敲击鼓面,而杖鼓却一手以棒杖击鼓,另一则直接以手击鼓。《通典》乐 4 载:“羯鼓,正如漆桶,两头

俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。”描绘了羯鼓的形状及演奏法。左右两面都以棒击者谓之“两杖鼓”。可见两者的差异仅在于演奏方法。《梦溪笔谈》卷五，乐律1：“唐之杖鼓，本谓之‘两杖鼓’，两头皆用杖。今之杖鼓，一头以手拊之。”唐宋之间杖鼓从两杖鼓到一手一杖，记录了其演奏法的变迁。

杖鼓早在高丽文宗朝时期就已经传入朝鲜。在《高丽史》卷八十食货3的大乐管弦房的条目中有杖鼓业师二的记载，而管弦房置于文宗三十年（1076），也就是说杖鼓作为唐乐器于11世纪初传入朝鲜宫廷。《乐学轨范》卷七记载了杖鼓形制与奏法：

按，造杖鼓之制，其腰木及漆布为壳者最好，磁次之，瓦则不好。漆以黑或朱两面各用围铁。大面以白生马皮为之，小面以生马皮为之。……大面用左手拍之，谓之鼓或俗作；小面用右手杖击，谓之鞭或俗作；两面同击谓之双或俗作；以杖暂击，俾作摇声，谓之摇或俗作。唐乐、乡乐并用之。

杖鼓其后用于唐乐与乡乐，在李王家的雅乐队中也一直传承至今。另外，杖鼓在朝鲜民间的运用也非常广泛，是现在朝鲜民间音乐中不可缺少的重要打击乐器之一。

羯鼓，在中国的唐朝是一件十分重要的乐鼓，在乐队中扮演“领袖”角色。《新唐书》礼乐12载：“帝尝称：羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。”唐·南卓还专门为羯鼓著了《羯鼓录》，现存于日本雅乐队的羯鼓是控制乐队基本节奏的重要乐器，由此可见，当时的羯鼓想必也是一件不可缺少的乐器，但是羯鼓大约在李朝世宗时期从中国宋传入朝鲜后却运用得很少。燕山君十年（1504）六月辛酉的条载：“传曰，伽倻琴、玄琴、琵琶、羯鼓入内。”羯鼓尽管在整个李朝的500年间记载较少，但是李王家的雅乐队中还一直还传承着她的身影。

丝类：

琴、瑟，在中国是非常古老的乐器。远古有“伏羲制琴”、“神农制琴”、“舜作五弦琴”等传说。而史籍的记载最早可见于我国第一部诗歌总集——《诗

经》。《诗经·周南·关雎》中的“窈窕淑女，琴瑟友之”，小雅·鹿鸣中载有“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴”等较多地反映出当时琴、瑟与人民生活有着密切的联系。琴、瑟西周以来便成了雅乐中主要的弦乐器，尤其是琴在中国的发展比较特别，成了文人士大夫们倾吐“心声”的重要伴侣，因此琴在民间一直源远流长，发展至今。

琴、瑟传入朝鲜的历史非常悠久。在《高丽史》乐一，雅乐的条记载：“一弦、三弦、五弦、七弦、九弦琴各一，瑟二在金钟之南西。”琴瑟就在其中。它们作为雅乐而存在的乐器。但是实际上远在朝鲜三国以前，三韩地区就已经出现了“歌舞鼓瑟”的记载了。中国史籍《后汉书》卷八十五，东夷列传：“辰韩，……俗喜歌舞、饮酒、鼓瑟。”《晋书》卷九十七，四夷：“辰韩在马韩之东，……喜舞，善弹瑟，瑟形似筑。”在《三国史记》乐志高句丽乐的条目中载有：“乐有五弦琴、箏、箏、横吹、箫、鼓之属，吹芦以和曲。”说明琴瑟至少在汉以来就已经进入朝鲜了。高丽朝及朝鲜时期都作为雅乐器使用，《乐学轨范》也有记载并附有乐器图。在“李王家”雅乐队中也一直留下了它们的身影。



图 4-5-7 《乐书》中的月琴

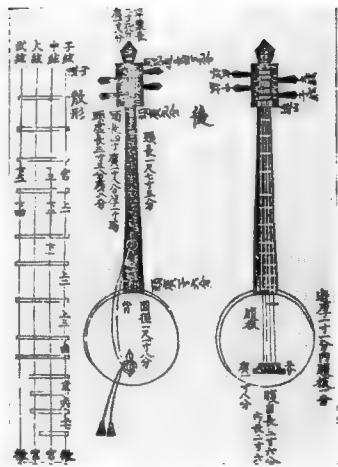


图 4-5-8 《乐学轨范》所载月琴

月琴，是由阮演变而来。初出于唐末宋初。在北宋陈旸《乐书》中记载：“月琴，形圆项长，上按四弦十三品柱，象琴之徽，转轸应律，晋阮咸造也。”因其

形圆如月,声似琴而得其名。其原形来自晋代的阮咸。月琴到明清以后形制发生了变化,尤其是清代以后就与阮咸完全不同了,音箱木制呈圆形,六角或八角形,扁平,琴杆变短,八个品位,四根弦,一、二弦与三、四弦各为一组,五度定弦。在民间的戏曲曲艺中广泛的流传。

月琴在李朝世宗时期进入朝鲜,在《乐学轨范》中被纳入唐乐组,但也用于乡乐,为圆体扁形共鸣箱,长颈四弦,十三品柱。这一形制与中国《文献通考》中的记载完全一致,并一直延续到李王家雅乐队中。说明月琴在明清以后其形制在中国发生了变化,而在朝鲜(韩国)仍然持续着它的原型。

琵琶,从汉朝以后就由波斯、印度传入中国,形态上有曲项四弦琵琶、直项五弦琵琶和阮咸三种。这三种不同的琵琶类乐器对东亚诸国都产生过很大的影响。唐代传到了日本,这三种历史原件至今都保存在奈良正仓院,是人们了解当时琵琶类乐器的重要史证。曲项四弦琵琶于南北朝时期,由波斯经丝绸之路传入中国,四弦四项,是对整个亚洲影响最大的一种琵琶类乐器。从唐代的一些美术作品中可知当时是由拨子来演奏的,中国在唐、五代以来逐渐发生变化,逐渐加品,音域加宽,演奏姿势也有横抱逐渐竖起,明清以后便向着现代琵琶发展,现在已在中国乐器中占据不可替代的重要位置。

五弦琵琶是由波斯经印度后印度化了的琵琶。直项,五弦五柱,经丝绸之路的天山北麓传入中国,在唐代十分流行,但是宋以后便消失了其地位,被四弦琵琶所代替。现在正仓院所藏的螺钿紫檀五弦琵琶是世界上唯一的一面唐传五弦琵琶。它传到了东亚诸国后实际上并没有得到发展,而逐渐失去了其踪影。阮咸为琵琶类的一种乐器,它是由晋代的竹林七贤之一阮咸因善弹此器而被命名。如上所述,唐代以后该乐器就逐渐被月琴所代替,也在中国消失了。

在朝鲜有两种名称的琵琶:唐琵琶与乡琵琶。唐琵琶为曲项四弦类乐器,而乡琵琶则是直项五弦乐器。在《隋书》音乐下,高丽乐的条目中载有琵琶与五弦。也就是说琵琶类乐器很早就传入了朝鲜,无疑是高丽朝统一前的7世纪新罗时期的传承乐器。在朝鲜史料中初见于《高丽史》乐志,载有唐乐四弦琵琶;俗乐的五弦琵琶。这是于高丽朝睿宗时期作为唐乐及俗乐器规模性地传入朝鲜宫廷的。也就是说高丽时期琵琶就被分成唐乐与俗乐(乡乐)。用于唐乐

的四弦曲项琵琶主要用在朝圣、宴礼之中。而直项五弦琵琶(乡琵琶)主要用在乡乐之中。在 15 世纪末叶的《乐学轨范》中详细地记载了朝鲜琵琶的形制、演奏法等。唐琵琶的形制已经是四项加六品共十柱了。用拨子或假爪演奏。乐调上主要以平调、界面调、上调、下调为主,书中还详细地记载了各调的演奏方法。乡琵琶的形制与唐琵琶大同小异,也是十品柱,但是它用五弦,五弦中三、四弦往往是同音复弦,如同四弦琵琶的表现。其拨子与唐琵琶不同是一根细长(七寸五分)的“玳瑁匙铁柶木”。关于其来源在《三国史记》载:“乡琵琶始于新罗但不知何人所造”,显然琵琶在新罗时期就已经传入朝鲜,并作为乡乐在朝鲜传承。但是唐琵琶与乡琵琶在朝鲜都没有传承至今。琵琶作为宫廷乐器在李王家雅乐中出现,但并没有融入民间,在李朝民间所流行的板索里、歌词、散调等音乐体裁中都没有琵琶的参与。琵琶的范围越来越狭窄。由于它的音色与玄琴接近,琵琶自身的特色无法展示,随着李家王朝宫廷舞台的消失而渐渐退出了历史舞台。今天的韩国已经不再使用琵琶这一乐器,它们真正成了历史。

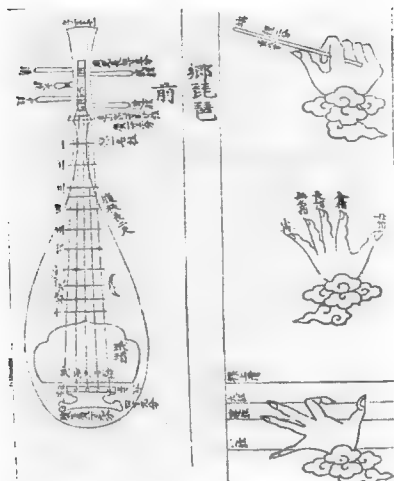


图 4-5-9 《乐学轨范》所载乡琵琶

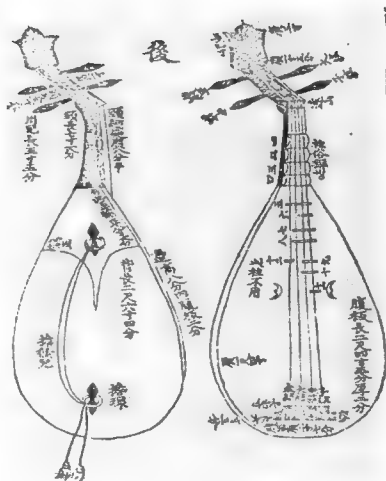


图 4-5-10 《乐学轨范》所载唐琵琶

奚琴,初出于中国唐代的乐器,亦称作嵇琴。在北宋陈旸《乐书》中列为胡部乐器,并述:

奚琴本胡乐也,出于弦鼗而形亦类焉。奚部所好之乐也,盖其制两弦间以竹片轧之。至今民间用焉。

该乐器初出于我国北狄的奚部族。与二胡形制相似,是以竹片夹在两弦之间演奏的擦弦乐器。宋以后逐渐在中国消失。

奚琴于高丽朝睿宗时期传入朝鲜,在《高丽史》乐志中有记载,被列入俗乐编制。在《乐学轨范》中被列入唐部俗乐器,原先以“竹片轧之”已经变为弓来拉奏了。该书载:“以黠坛花木或乌竹海竹弓,马尾弦用松脂轧之。”可见传入朝鲜后弓弦发生了变化,已经用搽着松香的马尾弓弦来演奏了。并记载着使用的是平调与界面调。显然奚琴在 15 世纪已经朝鲜化了。实际上奚琴在朝鲜一直备受欢迎并传承至今,成了目前韩国传统乐器中重要的一员,在雅乐与俗乐中都非常的活跃。



图 4-5-11 《乐书》所载奚琴

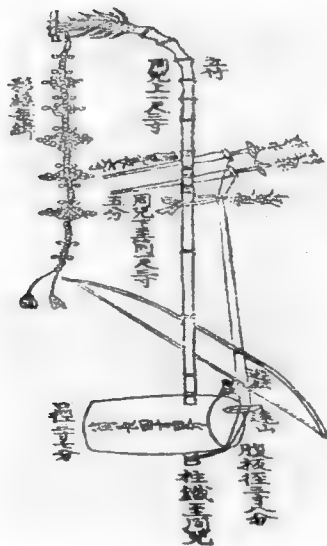


图 4-5-12 《乐学轨范》所载奚琴

大箏,箏这件乐器在中国的历史非常悠久,从《史记》等诸多文献中有大量的相关箏的记载。《隋书》音乐下载:“十三弦,所谓秦声,蒙恬所作者也。”讲述了箏为秦的大将蒙恬所作。而箏的形制在中国历代也在

发生着变迁。汉、晋时期为十二根弦,隋以来增加了一根为十三箏,一直沿用至唐、宋时期,历经六百多年,影响非常广泛。明清以后逐渐增至为十五、十六弦,近代以来为适应现代音乐的需要增至为二十一或二十五弦。

箏有多种形式,陈旸《乐书》卷一百二十九载:“高丽乐器用弹箏一、拾箏一、卧箏一,自魏至隋并存其器,至于制度之详不可得而知也。”大箏一词却没有在中国的文献中出现过。《高丽史》乐志的唐乐条中载有“大箏,十五弦”。为高丽睿宗时期宋传入的乐器。在《乐学轨范》中也被记载并附有乐器图,列出了一至十五弦的定音,并说明只用于唐乐。虽然在李王家的雅乐队中使用大箏,但在现代韩国传统音乐中已见不到其身影了。

牙箏,为我国唐代出现的乐器,是箏的另一种形式。在通典、新旧唐书中都有记载。《乐书》中被列入俗部,并记载:“唐有轧箏,以片竹润其端而轧之,因取名焉。”说明轧箏不是用手弹的,而是以竹片擦弦演奏的。该乐器在宋以后就逐渐退出主流音乐的地位,消失于人们的视线。牙箏在高丽朝睿宗时期传入

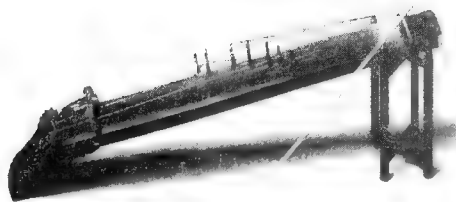


图 4-5-13 《李王家乐器》所载牙箏

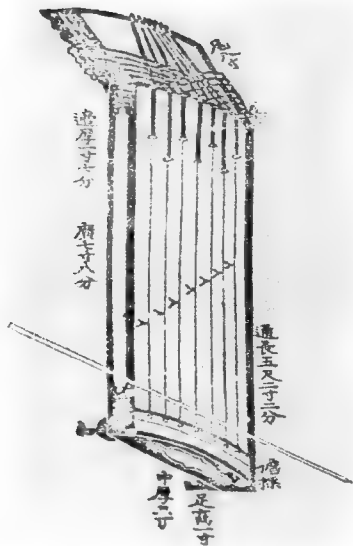


图 4-5-14 《乐学轨范》所载牙箏

朝鲜。轧箏被直接简略化的称谓牙箏(同音)。在《高丽史》乐志中被列入唐乐,记载为“牙箏,弦七”。牙箏在朝鲜及后来的韩国一直使用至今,成为今天韩国重要的传统擦弦乐器。《乐学轨范》中载有较详细的七弦排列的说明及乐器图。主要用于朝鲜的传统乐调:平调与界面调。有关其使用说道:“古只用唐乐,今乡乐兼用之。”说明至少在朝鲜李朝时期牙箏已经兼用于乡唐两乐了。而其弓则:“以黝坛花木刮青皮。涂松脂轧之。”亦从原来中国的“竹片”改为“黝坛花木”并涂以松香演奏了。

玄琴,为朝鲜的乡乐器。六弦,16个固定高高突起的柱。被称为朝鲜三国时期传来的古乐器。该乐器显然也是来自中国。《三国史记》乐志云:“初,晋人以七弦琴送高句丽,丽人虽知其为乐器,而不知其声音及鼓之之法。购国人能识其音而鼓之者,厚赏。”而7世纪新罗王统一后玄琴便成了朝鲜的传统乐器。从以上的这段史料来看,朝鲜的玄琴与当时晋人所送的七弦琴有着直接的关系。但是实际上两者之间有着很大的差别。中国两晋时期的琴已经完善,具有七弦十三徽的形制。而玄琴为六弦;十六柱。它们之间不仅弦数、音位数不同,演奏法也不同,玄琴是用拨子弹奏的,而古琴是直接用手指弹奏。可见两件乐器之间弦的张力、音色与演奏法是完全不同的。其中更为重要的是,乐器在音位上的构造很不相同。古琴的徽位与琴面相齐,起到一个音位的提示作用。它能保持中国传统演奏法中左手夸张的滑音特点。而玄琴不同,它的滑音不能左右滑移,只能以上下起伏的摠弦来达到音高起伏的效果。因此音响、音色上两者很不相同。笔者认为玄琴的形制更接近于中国南北朝以来的卧箏篥,这种类似琵琶固定柱的形制并不是中国及东亚的乐器制作的思维形式,比较接近西亚及中东地区的乐器制作法则。

玄琴由三国时期传承以来一直活跃在朝鲜的历史舞台。作为传统的乡乐器,其乐调特点鲜明,主要以界面调(羽调)与平调(徵调)。《三国史记》乐志中记载有187首玄琴乐曲。但实际留存下来的却是寥寥无几。世宗时期及后来又出现过一些玄琴的曲目。早在李朝已经大量出现玄琴与其它乐器的乐谱,为玄琴的传承以及在确立它朝鲜乐中的牢固地位发挥了重要的作用。

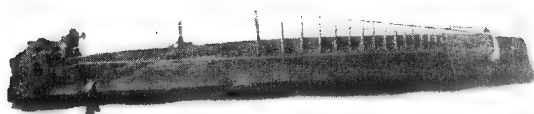


图 4-5-15 《李王家乐器》所载玄琴

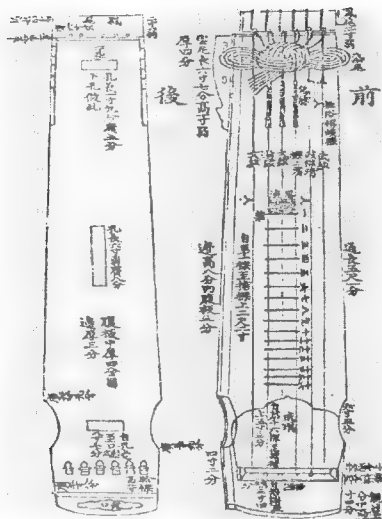
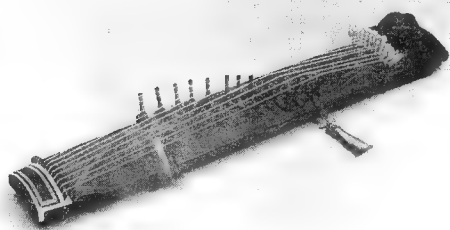


图 4-5-16 《乐学轨范》所载玄琴

伽倻琴,朝鲜三国时期称为“三弦”之一的传统乐器,为朝鲜历史舞台上的主要代表器乐之一。它历史非常悠久,初出于三国时期。《三国史记》乐志载:

加耶琴亦法中国乐部箏而为之,……罗古记云,加耶国宾王见唐之乐
器而造之。王以为诸国方言各异声音岂可一哉。乃命乐师省热县人于勒
造十二曲。后于勒以其国将乱携乐器投新罗真兴王。

为新罗时期的伽倻国(现庆尚南道的金
海郡一带)的嘉宾王见到了唐的乐器
箏,并命人仿效其型而造之。并命乐师
于勒为此器作曲。后于勒带着所制的伽
倻琴投奔了新罗第二十四代君主真兴王
(公元 540—576 年在位)。《三国史记》
成书于高丽仁宗二十三年(1145),记载

图 4-5-17 现朝鲜伽倻琴,人字
脚的柱,12 弦^①

① 引自大阪音乐大学乐器博物馆图。

的内容却是7世纪以前的朝鲜三国历史,由于历史与记载年代过于遥远,该书曾参考大量的中朝史籍,其史实的可信度有待考证。如其中所述的真兴王灭伽罗诸国一事,历史上发生在562年,从时间上来说不可能是唐代的乐器,连隋代都还没出现,应该是南北朝末期的中国乐器。因此只能作为一个参考依据。

也就是说在新罗时期的伽倻国传承下来的乐器,在《高丽史》乐志中被列入俗乐,即乡乐之中,十二弦。在15世纪末叶的《乐学轨范》中伽倻琴仍然被纳入乡乐之中,形制上也还是十二弦。其使用的乐调为乡乐中典型的界面调与平调。毫无疑问,伽倻琴一直以朝鲜俗乐的属性,相同的形制传承至今,是朝鲜乐中的典型代表乐器。

木类:

祝、敔,出自于中国古老的乐器,只用于雅乐而不用于其它任何俗乐的乐器。它们出现在早期春秋战国时期的文献,在西周的雅乐中便已登场一直到清朝宫廷舞台的崩溃,它们也随雅乐消失而匿迹。祝,是一种木类的打击乐器,是一种上宽下窄,形如木升一样的方斗形打击乐器,用椎(木棒)击其内壁发声,以示音乐的开始。而敔,形如虎,背上以竹签形成的锯齿,逆刮其锯齿便表示音乐的结束。它与祝是一对音起乐终的木类打击乐器。

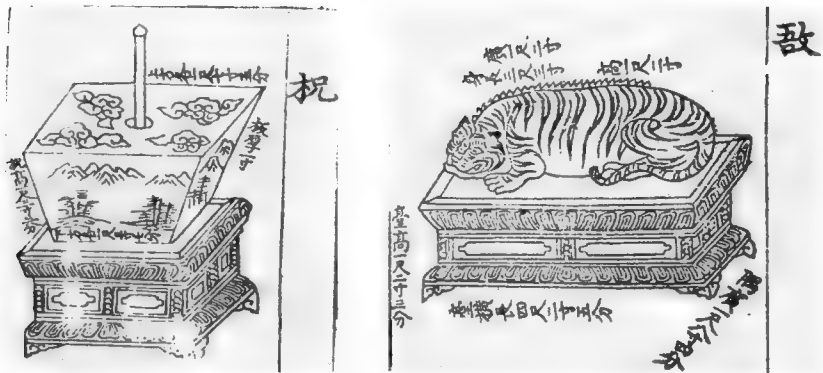


图4-5-18 《乐学轨范》中所载的祝与敔

这两件乐器在高丽朝睿宗时期由宋的雅乐传入朝鲜。在《高丽史》乐志中有记载。但是朝鲜李朝时曾经一度被毁,在朴垺等乐官的努力下重新恢复制作,它们现在仍然使用在韩国的雅乐队中。

拍,初出于中国,也称为拍板。来自于胡乐。《通典》乐四:拍板,长阔如手,重十餘枚,以韦连之,击以代拊。(拊,击其节也。情发於中,手拊足蹈。拊者,因其声以节舞。龟兹伎人弹指为歌舞之节,亦拊之意也。)以手掌大小的十余块木板,以韦绳相连,击以生动而丰富的节奏。在新旧唐书中都出现于龟兹乐及胡乐部中。而在《通典》、《旧唐书》中还记载了用于歌舞戏、散乐之中。拍板主要用于俗乐与民歌舞乐之中。宋朝用于教坊乐,拍板由六块至九块组成。但是元明以后拍板的用法发生了变化。在明代宫廷朝贺、丹陛大乐中用了拍板。也就是说,拍板被汉族宫廷所接受和使用。在《文献通考》中明确记载了拍板代替祝、敔的作用。^①其雅乐开始与结束都以拍板的击声为准。这种用法同现在韩国雅乐完全相同。

拍,至少在高丽朝就随唐乐进入朝鲜,^②即宋徽宗时期就传入朝鲜。在《乐学轨范》中载有拍的图片,其尺寸为长一尺三寸;上宽一寸九分厚三分;下宽二寸四分厚四分强这样一种较大尺寸的拍板。关于拍在乐队中的使用,又载道:“初击以起乐乃随乐节击之,又急击以止乐。凡乐之长短曲节与作乐止乐并从拍声。唐乐乡乐并用之。”15世纪末期的用法与我国明清非常相似,尽管还用于唐、乡之乐,但是拍在雅乐的用法已经代替祝、敔的作用,在乐队中是乐起乐止的作用,而这种用法一直传承至今。

匏类:

和、笙、竽,它们都是同宗姊妹类的乐器,最早出于中国,属匏竹类乐器。它们是以几支乃至十数支笙苗用一个匏斗圆状地排列在一起。可以吹单音也可以吹复音,但是一般以复音居多,笙类乐器是中国及东亚唯一的一种复声和音乐器。笙类乐器在中国的历史非常悠久。早在春秋时期的八音分类中就已经出现,运用在雅乐之中。它们三者的关系如何?在《宋书》乐一载:“三十六簧曰竽;宫管在左傍,十九簧至十三簧曰笙。其它皆相似也。竽今亡。大笙谓之巢,小者谓之和”。可见是乐器形制的大小、笙苗的多少关系,竽最长大,声音最低,音域宽,后来在这类乐器中被淘汰了。其次是笙,因大小分为两类:大者为

① 《文献通考》:“拍板长阔如手,重大者九板,小者六板,……岂亦祝、敔之变体歟。”

② 见《高丽史》乐2中的唐乐中记已经记载有拍了。

巢小者为和。至今笙也还是活跃于中国的音乐舞台。

笙、竽至少在高丽睿宗时期就传入了朝鲜,用于雅乐。在《乐学轨范》中隶属雅乐部,并详细记载了它们的形制。和为十三簧;笙为十七簧;竽为三十六簧。其尺寸是竽最大,体形大。其次是笙、和。笙在朝鲜仍然被广泛运用,但是形制有所不同。

竹类:

簫、箫、篴、笛、篪,这几件竹类的管乐器在睿宗时期作为雅乐器传入朝鲜。《高丽史》乐1的雅乐条中都有记载。其中龠是一件非常古老的雅乐器,它始终与雅乐中的佾舞相关,常作为佾舞的舞器使用。在雅乐中舞者手持羽龠而舞为其基本形态。《诗经·风三·邶》中就有记载:“左手执龠,右手秉翟。”翟为一种鸟的羽毛。而龠则是一种乐器,为舞者所吹。郑玄在《周礼注》曰:“龠,舞者所吹也。如笛,三孔。”龠除三孔之外还有六孔、七孔之说。而三孔的龠应该是其主流,这种形制的龠也传到了朝鲜。在《乐学轨范》中有较详细的记载,并附有该乐器的图。见图4-5-19。

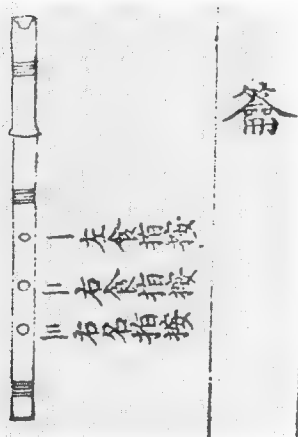


图4-5-19 龠

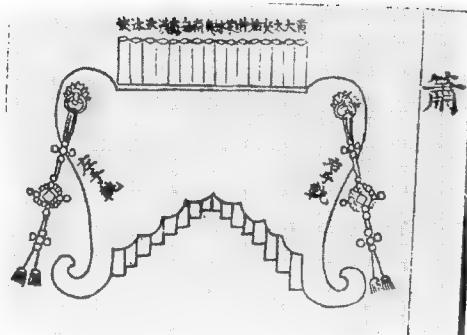


图4-5-20 箫

箫,也是中国十分古老的乐器。在春秋时期的文献中就大量出现,为周代的雅乐中的重要乐器。箫,即今天的排箫,而汉代以后出现了洞箫的名称。《汉书》卷九曰:“鼓琴瑟,吹洞箫。”初次出现了排箫与单支洞箫的区别。随雅乐传入朝

鲜的中国箫应该是今天所说的排箫。在《乐学轨范》中载有箫的图与演奏法解说。见图4-5-20。

箏箏,初出于中国的南北朝时期,来自西域的乐器。唐杜佑《通典》中说:“箏箏,本名悲箏,出于胡中,其声悲。”而《乐府杂录》则更为明确地说:“箏箏者,本龟兹国乐也。亦名悲箏,有类于茄。”这件来自龟兹的乐器不仅与我国汉族有着广泛的交流,实际上很早就同朝鲜发生关系。在《北史》东夷传的高句丽条中就记载了:“乐有五弦、琴、箏、箏箏、横吹、箫、鼓之属,吹芦以和曲。”说明在7世纪新罗统治前高句丽已经有了箏箏这件乐器了。而且此后在朝鲜箏箏运用广泛,品种也有所增加。《旧唐书》音乐2中的高丽条就载有:“小箏箏一,大箏箏一,桃皮箏箏一”,而其中“桃皮箏箏”是所有乐部中唯一出现在朝鲜乐部的箏箏种类。《通典》乐四说:“桃皮。东夷有卷桃皮,似箏箏也。”指的就是东夷朝鲜国,因出桃树,其树皮制成的箏箏而被命名。但是在朝鲜史籍中却没有这样的记载。由于箏箏是一件传来的俗乐器,在《高丽史》中则记载为唐乐的九孔箏箏与俗乐的七孔箏箏。后来就是唐箏箏与乡箏箏了。唐箏箏为前七后二孔的形制。到了朝鲜李朝由于两声出于一孔,被废除了一孔。《乐学轨范》载:“上勾两声出于一孔,故今废勾孔,只设八孔,第二孔在后。”

乡箏箏是模仿唐箏箏的形制制成的。也是前七后一的八孔箏箏。它们在宫廷雅乐中扮演了重要的作用。在乡、唐箏箏之外,朝鲜后延伸出一种细箏箏,它的形制也是前七后一孔,但是与乡箏箏相比稍小,声音更为纤细明亮。在现在的朝鲜音乐中运用得非常广泛。

筚,横吹笛的一类,以尺寸的大小、长短分大筚、中筚、小筚三种,早期被称作三竹,是新罗时期模仿唐笛制作而成的。《三国史记》卷三十二中记载:

·……新罗古记云……,三竹。亦模仿唐笛而为之者也。……三竹笛有七调。一,平调;二,黄钟调;三,二雅调;四,越调;五,般涉调;六,出调;七,俊调。

以上大筚、中筚、小筚的三竹以及同一时期出现的三弦(乡琵琶、玄琴、伽倻

琴)为新罗传承下来的典型乐器,并称之为朝鲜固有的传统乐器。但是它们都是模仿唐乐器制造而成的。三竹中所使用的七调,其中的平调、黄钟调、越调及般涉调等至少是唐宫廷俗乐二十八调中使用过的。也就是说这些乐器、乐调等深受中国大陆的影响。

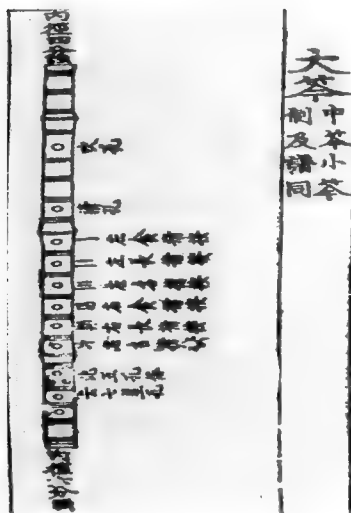


图 4-5-21 《乐学轨范》载大琴

在《高丽史》乐志的俗乐条中只记载了中琴孔十二;小琴孔七的记载。而音孔的排列没有具体说明。在《乐学轨范》的大琴条中则载:“大琴、中琴、小琴制及谱同”说明到了朝鲜时期已经明确,三竹之间只是尺寸的大小不同,形制与乐谱都相同。为吹孔1;清孔1;按孔六;虚孔五,共十三孔的乐器。见图4-5-21。

在朝鲜的传统乐器中有新罗传承下来的三弦、三竹是其典型的传统乐器。目前在韩国的传统乐中除琵琶外,其它乐器仍然发挥着重要的作用。尤其是三竹在雅乐中与细箏篥一起担当着主奏旋律乐器的重任。

以上从朝鲜历史上的乐谱、音乐体裁、乐器等多视角展示出朝鲜音乐发展的历史脉络。朝鲜与中国毗邻,历史交往悠久,文化上受到中国的影响深刻。在以上的各个音乐领域几乎都与中国有着直接的关系。但是从中我们也能看到朝鲜在接受中国文化的同时,其自身文化的发展不容忽视。而后逐渐将中国文化融进了朝鲜音乐,乡乐的壮大、朝鲜雅乐中逐渐融进了俗乐宴飨活动便是偏离了中国的元文化,从高丽朝的中后期开始走向本土化,这种轨迹贯穿于朝鲜朝的几百年的历史脉络之中。

从乐谱上来看,朝鲜使用的十二音律、律字谱、工尺谱等均来自于中国,并占据了主导地位,但是肉谱、井间谱以及后来改良的五音略谱是朝鲜自身发明的一种记谱体系。尤其是井间谱 15 世纪以来,对节奏性的记录迈出了重要的一步,是东方音乐中独树一帜的记谱体系。除节奏上作出了革命性的改革外,井间谱在音名以及工尺谱的音高上仍然吸收着中国的元素,可视为在接受外来

文化的基础上进行自我开发创作一种新的文化样式。

音乐体裁的女乐也是一个鲜明的例子。朝鲜的女乐来自中国,却不同于东亚的日本与越南。尽管女乐作为宫廷俗乐、官能性音乐等与中国的女乐有着共通特征,但在女乐的培养及其来源方面却独辟蹊径,这也是外来文化本土化的一个必然趋向。医女、缝婢成了女乐的人才来源,并“除京妓年老才疏者,择外方妓充之。”的去老吸若、吐故纳新的“换血”法已经远离的中国女乐作为一个乐种的基本特征。强调的是素质与色相、内外兼秀的女乐特性。女性乐人首先要识字,具备文化素质,女乐的年轻化、知识化的艺妓特征,显示出女乐在朝鲜进入了更为深入的展开。

从乐器方面,除了宋徽宗时期赠送朝鲜大量的雅乐器、俗乐器外,新罗时期传承下来的三弦、三竹,朝鲜具有代表性的传统乐器都与中国关系密切。朝鲜的雅乐尊崇于中国的音乐形式,严格保持着堂上登歌、堂下乐悬、文武佾舞的乐舞形式。但是几乎在高丽朝开始唐乐(中国俗乐)、俗乐(乡乐)便在宫廷乐雅乐中交替使用,到了朝鲜时期乡乐的成分逐渐居多,雅乐的演奏目的向着新的方向展开,乡土化倾向出现。俗乐器中唐琵琶、唐笛、唐箏箏等都是来自中国,但是从《乐学轨范》来看其乐调大部分都采取了朝鲜乡乐调,俗乐的乡乐化到了朝鲜时期已经成了一股不可阻挡的势力,本土化的展开、变迁是对外来文化的吸收与消化,纳入自我文化的真实体现。

第五章 越南与中国 音乐的关系

越南地处东南亚半岛的东部沿海地区,与我国南部城市云南、桂林地区接壤,之所以被称为东亚之国,主要是因为其文化属性。越南与东南亚半岛其它国家的文化性格不同,历史上长期以来受中国文化的影响,与朝鲜、日本相同属东亚汉字文化

圈之列。越南也是本研究要论述的主要对象之一。

越南的历史十分悠久,距今 40 万年的远古时代,就在越南土地上发现有人类生活的痕迹。在 20 世纪初期相继在越南南北方的和平、宁平、清化等地发现了新石器时代的遗址。谅山省北山地区首次发现距今 5000 年新石器时代的遗迹,据此考古学家认为在这些石器时代那里的人类已学会畜牧和种植水稻。

在清化省东山村出土文物中的铜鼓被认为是越南第一个国家文朗国(后改名为瓯雒国),是在青铜器时代建立的。公元前 3 世纪,秦征服百越。自此,越南置于中国封建王朝统治长达十多个世纪之久。秦末农民战争时,秦朝的龙川县尉赵佗(河北正定人)脱离秦朝统治,在岭南建立南越国,首都南海(今广州),这是越南人认为的越



图 5-1-1 越南地图

南历史上第一个独立国家,实际上南越长期以来一直也是西汉的附庸国。

史籍记载越南古称交趾,唐前隶属中国,公元10世纪,五代十国时,从中国分裂出去,建立了独立的国家,但一直作为中国的藩属国,名为大越国。越南的前称“安南”,始见于唐调露元年(679),因安南都护府(今越南北部)的设置而初出。北宋开宝三年(990)其王被封为安南郡王。1010年迁都升龙(今河内)建立中央集权封建国家。其间间隔有中国统治的北属时期^①。南宋淳熙元年(1174)当其王被改封为安南国王后,即称安南国。“越南”之名是约七个世纪后的阮朝嘉隆帝于1802年即位后才开始酝酿,于翌年即清嘉庆八年(1803)才正式使用的。中越两国之间的宫廷交往有朝贡、馈赠、使节往来等。中越两国的交往十分频繁,尤其明代以来越南全面接受中国的文化,儒教、汉字、科举制度、民间习俗、教育体系、宗教理念等被大量引进越南。

在越南的历史上曾受到多次深重的外来侵略,19世纪后期,法国对越南进行殖民侵略,于1884年击败了清援军和越南军的反抗,占领越南全部领土,越南沦为法国殖民地。在长达半个多世纪的殖民统治时期,越南的文字也由汉字改为罗马字体,越南的艺术文化也开始逐渐走向近代化。法国殖民地的统治结束不久,20世纪中叶以来又迎来了一场以美国为主体的残酷的越南战争(1961—1975)。长期以来这种特殊的民族历史发展轨迹也形成了越南音乐的特征和个性。

越南地处东南亚半岛,文化、宗教等深受印度与中国的两重影响,其中中国影响尤为深刻。那么越南的古代音乐是怎么形成的?有哪些音乐体裁与音乐机构?近现代又有哪些乐器与音乐形式?音乐上受到中国怎样的影响等,这些问题将在本章中展开讨论。

越南的音乐与东南亚半岛所有地区的音乐相比较最大的特征就是,至今为止从宫廷雅乐到民间俗乐、戏曲音乐等,其大部分是运用无半音的五声音阶。它与邻国如柬埔寨、老挝、泰国以及南部的马来西亚、南洋的印尼等都非常不同,但却与中国的五声音阶十分相似。尽管越南没有使用中国的律字谱,繁杂

^① 由秦朝至905年交州土豪曲氏割据止,越南与中国受同一个王朝统治。中国史上称之为“郡县时代”,越南则称其为“北属时期”。

的十二音律体系,但是明清以来工尺谱占据了重要位置。另外,至今为止使用的乐器大部分来自中国,可见这个国度受到中国文化的影响之深了。如前所述,从秦始皇征服百越以来一直到10世纪的五代十国,越南走向独立的千年文化痕迹是十分深刻的。而到了明代以后,尤其是永乐年间(1403—1424)再度征战越南,把明清几百年的中国文化又一次带到了越南,大大推动了越南自身文化的发展。这些文化现象可从越南的一些史籍中获得。

至今为止发现越南最早的史书是成书于14世纪的《安南志略》。其次是相继成书于18、19世纪的《大越史记全书》、《历朝宪章类志》、《雨中随笔》、《大南会典事例》、《大南实录》等。而成书于18、19世纪的文献记载相对比较详细、具体,对音乐的事例的记载也比较集中,是了解越南古代音乐的重要资料来源。

越南的宫廷音乐继承着世袭的音乐制度,历史上的音乐体裁,如雅乐、大乐、小乐传承至今。笔者于1995年、1996年连续两次受联合国教科文组织的委托,对越南现存雅乐(特指宫廷传承的音乐)进行了实地调查,获得了当地曾经服务于阮朝宫廷的乐人,当时都过70岁的长老乐人们重现复演宫廷雅乐的一手资料(后详叙)。现今的演出现状与历史记载究竟如何?这些离开了宫廷的仪式音乐与过去历史记载的音乐间发生了什么变化?变化的原因又是什么?在解开这些疑问之前,首先让我们从对音乐体裁的解析出发,来认识一下越南今昔的古典音乐状况。

第一节 越南历史上的音乐体裁

从上述越南的史籍中可以梳理出以下的一些音乐体裁:雅乐、大乐、小乐、细乐、女乐、军乐等。这些音乐体裁与中国历史上所出现的同类音乐关系密切,且初期的音乐大部分是直接来自中国,以下稍作梳理。

1. 雅乐(nhã nhạc)

在越南史籍中,雅乐一词初出于汉苍皇帝绍成二年(1402),《大越史记全书》载:

造雅乐,以文官子为经纬郎,武官子为整顿郎,习文武舞^①。

从时间上看刚刚进入15世纪正是明代的初期,其所记载的文武雅乐乐舞,并明确记载着文官子与武官子的具体担当,与明代的中国雅乐关系密切。同书三十多年后的昭平四年(1437)又出现了较详细的相关纪事。

昭平四年(1437)……卤簿司同监兼知典事梁登进新乐,仿明朝制为之。初登与阮荐奉定雅乐,其堂上之乐则有八声。悬大鼓、编磬、编钟,设琴瑟、笙箫、管龠、祝敌、埙篪之类。堂下之乐则有悬方响、笙篪篴、琵琶、管鼓、管笛之类。^②

比较详细地记载了越南宫廷雅乐仿制中国明朝雅乐制度,并以卤簿司与知典事的官员梁登进乐,与阮荐一起制定雅乐。乐队的形式则分堂上乐与堂下乐。从其使用的乐器:“悬大鼓、编磬、编钟,设琴瑟、笙箫、管龠、祝敌、埙篪之类”来看,与中国的雅乐不无二致,无疑从形式到乐器本身完全引进的是中国明代的雅乐。雅乐在越南宫廷的运用与发展一直持续。19世纪后半成书的大部史籍《大南实录》,于明命十三年(1832)的申定朝贺仪章中记有“雅乐一部”,其乐队乐器包括:“特钟1、特磬1、编钟12、编磬12、建鼓2、祝1、敌1、搏拊2、琴4、瑟4、排箫2、箫2、笙2、埙2、篪2、拍板2”,形成52人的庞大编制。^③而越南雅乐真正发生变化是在阮朝垮台后,由于宫廷舞台的消失,雅乐的仪式性无法展开,雅乐开始走向民间,朝着俗乐化方向发展。对此将结合顺化的实地调查进行详细解说。

2. 大乐(đại nhạc)

在宫廷中用于卤簿仪仗之乐,主要是在室外迎候皇帝或要人时所用的仪式乐,也在朝会、郊祀、宴飨、耕藉、册封等礼仪中使用,为大音量的吹打乐。大乐一词初见于14世纪成书的《安南志略》。在该书的“风俗”篇记有丧仪中唯国主(皇

① 陈荆和编校《大越史记全书》兴生社,1984年,上册第481页。

② 《大越史记全书》中册第600页。

③ 《大南实录》正编第二纪,卷七十八,第2530页。

帝)方可使用大乐,宗室贵族只能在祭祀时用之。也就是说大乐不是一般人能使用的乐种,主要用于皇帝、贵族。该书中记载其所用乐器有:“饭土鼓、箏、小管、小钹、大鼓。”以打击、管乐器为主的鼓吹乐性格很明显,而这一特征至少保持到19世纪。《大南会典事例》中多处直接记有鼓吹大乐的字样。其礼部、音乐的大乐乐器有鼓20、鸣笳8、钩角4、钹4、大钹4、海螺2的记载。这些乐器的种类虽然发生了变化,但是吹奏、打击乐器为其基本组成的鼓吹乐特征依然如故,而且数量的增加更突显其乐队大音量的力度。该乐种的鼓吹乐性格一贯如故,在后来的宫廷乐中经常被使用。《历朝宪章类志》卷二十四载:

仪卫司设遮盖册玺黄伞于册玺案之左右,教坊司设大乐于丹墀之东,鼓乐初发,文武百官各具本爵品,服立于端门之左右。(35页)

如上所载册封仪时由教坊司或同文雅乐二署于宫殿的丹墀之东西设大乐,这在当时的文献中多处可见。而皇子即位受禅仪及正旦礼时亦有教坊司于丹墀的左右(东西)设大乐和韶乐的记载(同前,卷二十二,第122页)。总之,越南的大乐用于卤簿、仪仗的性格明显,大部分在室外进行,是一种大音量的鼓吹乐。

越南的大乐完全是来自中国明代同体裁的乐种。大乐一词初见于中国辽代,特指唐传张文收所作燕乐四部乐:《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》。《辽史》卷五十四载:

辽国大乐,晋代所传。杂礼虽见坐部乐工左右各一百二人,盖亦以景云遗工充坐部;其坐、立部乐,自唐已亡,可考者唯景云四部乐舞而已。

其所用的乐器是:“玉磬、方响、拍箏、筑、卧箏篥、大箏篥、小箏篥、大琵琶、小琵琶、大五弦、小五弦、吹叶、大笙、小笙、箏、箫、铜钹、长笛、短笛、毛员鼓、连鼗鼓、贝。”^①可见是以弦乐器为中心,包含管乐、打击乐的大编制乐队,是宴

① 《辽史》卷五十四,中华书局出版社,1974年,第887~888页。

飨所用的宫廷俗乐,不具有鼓吹乐特征。到了宋朝,大乐一词由俗乐转向指雅乐。《宋史》卷一二八载:

国朝大乐所立曲名,各有成宪,不相淆杂,所以重正名也。故庙室之乐皆以“大”名之。(第2991页)

今所造大乐,远稽古制,不应杂以郑、卫。(第3001页)

很显然,宋朝的大乐指的是雅乐,其所造的大乐是一种“不应杂以郑、卫”俗乐的宫廷雅乐。而到了明朝宫廷中出现了殿内乐与殿外乐。殿内举行的是中和韶乐;而殿外则为丹陛(亦称丹墀)大乐。洪武三年(1370)丹陛大乐所用的乐器有“箫四、笙四、箜篌四、方响四、头管四、龙笛四、琵琶四、纂六、杖鼓二十四、大鼓二、板二”的六十二人的编制。距此23年后的洪武二十六年(1393),丹陛大乐所用的乐器为:“戏竹二、箫十二、笙十二、笛十二、头管十二、纂八、琵琶八、二十弦八、方响二、鼓二、拍板八、杖鼓十二”^①编制扩大为98人。这里除大乐队编制外,明朝的大乐是完全以鼓吹类乐器为核心的结构。从当时的文献中可以看到,除了“仪仗大乐”外,其他大乐常被称作“鼓吹大乐”。大乐这样的用法一直持续到清朝,《大清会典》康熙·乐部的乐器图中,中和与丹陛的乐器被分开记载。因此可以明显地看到,越南所引进的并不是辽、宋时期的大乐概念,而是明代的大乐。

3. 小乐(tiểu nhạc)

与大乐一词相对应的是小乐,从词义上来看不是像大乐那样大音量的野外音乐,而是小型乐队形式的室内性音乐。在越南音乐史上该词初见于早期的文献《安南志略》,在该书风俗篇中“丧制”的条目中载有:

贵族、平民皆可用小乐。其乐器有琴、箏、琵琶、七弦、双弦、笙、笛、箫、管。

^① 《明史》卷六十一,中华书局出版社,1974年,第1506页。

从乐器组合来看其特征与大乐不同,是以管弦乐为主。这里的小乐是用于丧葬之乐,也就是说带有一定的仪式性。但是该书同时还载有小乐的具体乐曲,它们是:《南天乐》、《玉楼青》、《踏青游》、《梦游仙》、《更漏长》等,从歌曲的名称上来看完全是民间俗乐。对其歌词的内容该书还继续阐述:“或用土语,为诗赋乐谱,便于歌吟,欢乐愁怨,一寓其情,此其国俗云”(《安南志略》风俗的项,第31页)。这段文字具体道出了小乐是用地方俗语赋诗的一种富于感情的艺术音乐。在用于丧礼的同时,显然也是一种广受民间欢迎,并流行于贵族与平民世间的通俗音乐。

小乐的这种俗乐性格是否一直传承于世不得而知,从后来的文献来看,它更多的是作为仪式音乐运用于宫廷。19世纪《大南会典事例》的卷帙众多的《礼部》中可以看到,小乐在宫廷仪式音乐中扮演着十分重要的角色。它往往与雅乐、大乐等共同担当着郊祀、颁诏、朝会、册封等仪式乐的角色。甚至还与大乐共同担当起宫廷仪仗、卤簿的室外乐的角色。^①同时还在大朝、常朝、大祀等仪式场面中屡屡频现。^②说明小乐进入阮朝宫廷后至少已从俗乐转化成仪式乐,音乐的性格发生了变化。关于这一时期的小乐演奏的曲目文献中没有提及。它与过去的小乐有什么直接的联系还无法得到证实,它与中国的同乐种处于怎样的关系更待考证。下面是中国的文献中所记载的小乐的情况。关于中国的小乐在《十三经注疏·仪礼》的儒教著作中就有如下记载:

小乐正立于西阶东,乃歌鹿鸣三终。

这里的“小乐正”,即乐师之意。疏曰:“小乐正乐师也者,诸侯谓之小乐正,天子谓之乐师”。可见“小乐正”是作为一个固定名词而非乐种。越南的小乐应

① 《大南实录》正编第二纪,卷一载:“绍治元年(1841)制大驾卤簿……大乐二部,小乐一部”,第4767页。

② 《大南会典事例》(礼部)

a. “御驾卤簿……乐工舞生具旒节舞器,乐工具小乐各恭伫奉”(卷70,第14页)。

b. “登光仪注,雅乐司大乐小乐二部恭候于勤政殿庭”(卷73,第1页)。

c. “常朝,勤政殿警门小乐作奉”(卷71,第6页)等。

该来自唐代。在一些唐诗中小乐频频出现。白居易有《南园试小乐》的诗篇，诗中写的是由几个人组成的小乐队在作者的院子里试乐的情景。在银子（乐器）的伴奏中唱着王维的《渭城》曲。“高调管色吹银子，慢拽歌词唱渭城”。可见小乐演唱（奏）的是当时流行的歌曲。在五代花蕊夫人的《宫词》中也曾提到小乐。“梨园弟子簇池头，小乐携来候宴游”。显然小乐也在宫廷中的梨园弟子中流行，有宴游助兴之意，是典型的俗乐。

由此可以判明，越南初期记载的小乐是来自中国唐代的俗乐。当时所使用的乐器均为唐代所流行的俗乐器，曲名也很具唐代的特色。其中的《更漏长》是一首《教坊记》中被作为宫廷乐收入的曲目。因此越南初期的小乐直接接受中国的唐代同体裁并得到传承的可能性较大。而到了阮朝宫廷走向仪式化，贵族中流行的体裁小乐被直接吸收，转向仪式性样式，其声乐成分淡化向着器乐化的仪式性发展，并有一半的宫廷仪式演变到卤簿、仪仗乐中，也就是说同时在室内、室外运用。由此可见越南在接受外来音乐的过程中，也经历了吸收、消化、演变的历史轨迹。

4. 细乐 (tê nhạc)

在越南较早的文献中并没有出现细乐，但在阮朝的宫廷仪式中运用较多。又称丝竹细乐。多见于每年春秋二季帝王庙奏六乐、舞八佾时以丝竹细乐歌颂先辈之美。其曲目用“徽”以示对先王敬意。春秋二季的文庙（孔庙）用六佾，丝竹细乐的曲目则用“文”。每年仲夏之季于先农坛祭祀仪礼时与鼓乐并奏。这些是细乐用于郊祀的例子。而细乐还用于常朝仪；大朝仪时则与大乐同奏。^① 文献中没有记载在这些仪式乐中细乐使用的是什么乐器、以什么形式来演奏。而在明命九年（1828）南郊坛时有“东西设丝竹细乐各一部，用小侯队今改为和声署，乐工每部八人”^②的记录，从中能了解其乐队的人数。有一点可以非常明确的是越南这一时期的细乐是作为仪式乐运用的。

很显然，细乐这一体裁与中国关系密切。在宋朝细乐作为丝竹乐的小型乐

① 凡常朝仪奏细乐，大朝仪大乐、细乐并奏。《大南会典事例·礼部》卷七十一，第15页。

② 《大南会典事例·礼部》卷九十九，第36页。

队,较多地用于民间俗乐。《都城纪胜》载:

与教坊大乐不同,不用鼓类和头管、琵琶、箏等乐器,每以箫管、笙、蓑、嵇琴,方响之类合动。(第96页)

细乐的“细”有细腻、纤细、秀丽之意,因而避免使用大音量的室外性乐器。宋朝大臣们在酒宴时有“撒女童,去羯鼓,御侍细乐……”^①的记载。明朝剧作家汤显祖在其《牡丹亭》中记有:“香霭绣幡幢、细乐风微扬”(《魂游》,第134页)的词句。细乐的优雅和轻柔的特征在以上的文例中显而易见。另外,南宋时,细乐出现在民间“瓦舍”(《都城纪胜》),比较明确的是当时的细乐是民间的娱乐音乐。在宫廷中能看到细乐的例子有明代成书的《续文献通考》“元郊祀天地宗庙,先圣大朝会用雅乐,盖宋徽宗所制大晟乐也,曲宴用细乐、胡乐……”^②曲宴是内宴,即宫廷的宴礼,是细乐与胡乐同时用于宫廷俗乐的例子。但是细乐除作为俗乐外,笔者还找到了用于礼仪乐的例子。描写明末弘光(1645年1—5月在位)王朝政治动乱的剧作《桃花扇》卷二中有以下的记载:

内作细乐警蹕声介。(第131页)

明明见崇祯先帝同着周皇后乘輿东行,引导的文开官员都是殉难忠臣,前面奏着细乐,排着仪仗,像个要升天的光景。(第131页)

这是细乐用于宫廷仪仗乐的事例。这说明中国细乐在民间和宫廷娱乐中运用的同时,也在礼仪乐中使用。而阮朝,在祭祀礼时细乐与鼓吹大乐交替演奏,明命九年在南郊坛举行郊祀乐时,东西两侧均设细乐等,说明明代细乐用于宫廷仪式的这种用法传入越南,已被接受。但是细乐最初的俗乐特征是否传到越南,目前并未发现相关史籍记载。

① 《宣和遗事》上,第20页。

② 《续文献通考》卷一五三,乐考,第19页。

5. 女乐(nữ nhạc)

女乐是来自于中国,传播于东亚诸国的音乐体裁,典型的俗乐性格。女乐传入越南的年代尚不明确,在越南集中地出现于19世纪以来的阮朝宫廷之中。与中国的女乐不同,进入宫廷后除祭祀乐外,女乐参与朝会、五拜礼、皇帝生日以及册封皇贵妃礼等诸多仪式音乐。寿礼、五拜礼结束后皇帝回宫,公主、宫宾及女官们举行驾礼时也用女乐。较多的是运用于登歌礼仪。《大南会典事例》礼部,卷七十载:

慈寿宫侍膳女乐排列登歌

《大南实录·正编第二纪》卷一百八十六亦载:

帝亲诣慈寿宫侍膳女乐登歌

登歌是雅乐的一个部分,作为俗乐性格鲜明的女乐直接参与雅乐是扭曲了祭孔音乐的传统,因此遭到了强烈的反对。《大南实录》中记载:

公曰,古人作乐如此,所以动天地感鬼神,令庙享循俗用女乐、俳优之类甚无谓。

而

明命七年,小侯女乐登歌至是以其褻慢罢之^①。

明命十三年,罢女乐登歌例帝谓礼部曰递年恭遇^②。

庙享中由于俳优、女乐的演奏而遭到了非难,以上明命七年(1826)和十三年的女乐的登歌因轻慢褻渎之嫌均遭禁止。可见女乐在越南宫廷的官能性俗乐性

① 《大南实录·正编第二纪》卷四十二,第1955页。

② 《大南实录·正编第二纪》卷八十七,第2658页。

格与中国是一致的。

在中国,女乐一词早在春秋时代的文献中就已出现,由女性乐人组成,被视为娱乐性乃至淫乐的一种官能性歌舞乐。到了唐朝艺术音乐获得了解放,女乐也由舞台的背后走向前台,内教坊俗乐的主角为历史上的女乐。^①而且这一用法与性格一直延续至清朝。“教坊司女乐”到清顺治十六年(1659)才被废除,由宦官代替。从此女乐便从中国的历史舞台上消失了。女乐一词,在越南较早地记载是嘉隆三年(1804)。这一时期的用法与中国明、清时期非常接近。从明代的史料来看,女乐较多地用于宫廷的朝会、皇后的册封仪、天子的纳后仪等(《明史》礼部)。但是在具体的用法上又有不同的特征。明代的宫廷女乐在继承唐、宋的宴飨、娱乐性用法的同时,也不乏有仪仗乐的用法,《明史》礼部有以下几条记事:

女乐词设监备仪仗及重虐车……兵卫仪仗及女乐前导,出北安门。
(卷四十九,第1274页)

至日内官设仪仗,陈女乐于丹陛东西。(卷五十三,第1356页)

是日设御座于宫中,陈仪仗女乐。(卷五十三,第1357页)

凡宴,坤宁宫设仪仗,女乐。(卷五十三,第1362页)

明末清初,女乐在宴礼中与丹陛大乐一起作为仪仗乐使用,这一特征很特殊。越南女乐常见于隶属小侯队,女乐在皇帝面前演登歌。由于这不是一种朴素的、虔静的乐舞,也不适合在公开的场面演出,因此曾多次被禁止。而在中国方面女乐的俗乐性格从春秋战国到唐乃至明、清始终存在。显然明清以来女乐在宫廷仪式乐的用法,对越南产生了直接的影响,阮朝直接接受的是明清女乐。同时,中国历史上女乐官能性特征的俗乐性格,即纯娱乐性的一面也被一并接受,在后宫或在皇帝面前所表演的愉悦性乐舞也时常出现在越南的史籍中。

① 参阅拙文《日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍——试析女乐》,《音乐艺术》1995年第3期。

第二节 现今的越南宫廷乐

以上是越南古代、近代历史上的宫廷乐记载情况,那么这些宫廷乐随着1945年越南民主主义共和国的成立,封建王朝的崩溃、宫廷舞台的消失,宫廷音乐是如何完成它的历史文化遗产的呢?曾经为阮朝服务的宫廷艺人目前还在演奏音乐吗?越南现政府又是如何对待历史文化的呢?近代化以来中国与东亚诸国对待自己的历史文化走过了不同的轨迹。韩国与日本至今都还在恪守传统,传承着自己的历史音乐文化。中国在最后的王朝——清朝宫廷舞台灭亡后,绝大部分的宫廷乐也随之消亡。传统的民间音乐也随着乐器改良,西化倾向明显。那么越南的现状又如何呢?越南历史上曾受到中国音乐的深刻影响,又是如何变迁的呢?同时又是怎样承接传统面向未来的呢?对此,笔者在对越南故阮朝宫廷之地——顺化的两次实地调查后对上述的问题作出部分解答,以了解如今的越南对传统文化的态度与认识。

一、越南宫廷乐传承的现状

如上所述,越南的宫廷乐,从音乐体裁、演奏理论、乐器(后详述)、演奏形态到社会功能等几乎全面接受、引进中国明代以来的宫廷乐体制。但几百年来随着历史的变迁已逐渐地越南化并融入了越南传统文化之中。后经王朝更替,近代的法国殖民化、越南战争,以及1945年越南民主共和国成立后,宫廷体制的瓦解,宫廷乐的外部受到了多重的冲击。其次,近现代以来越南的政治、经济环境亦发生了巨大的变化,尤其是1986年制定了经济的刷新政策,经济发展已成为越南举国上下不可阻挡的潮流。在这种形势下,过去所残存下来的宫廷乐,顺应社会发展的需求,成为旅游、观光化的产品。在宫廷乐走向民间化的过程中其自身嬗变也在不断地发生。这是基于历史的战争与现代经济变革的内外两重环境下所孕育出的现状。笔者在顺化苏联式建筑的高级宾馆内所见到的一景是越南传统乐向着观光化发展的一个例证。许多西方旅游者穿着越南

传统服饰在餐厅的中央吃着大餐(图5-2-1),而靠墙排坐的演员们演奏着越南传统音乐(图5-2-2)。旅游者在尽情地享受和体验着异国他乡的美食与异国风情之乐。同时,传统的越南音乐也在潜移默化中朝着观光化演变,而实际上当时一些顺化长老乐人们也常被邀请参与这样的旅游业、商业性演出,在争得一些经济收入的同时,也能体现出其社会“价值”。因此,包括雅乐在内的越南传统音乐显然在旅游观光化的影响下远离宫廷乐的仪式化内容,传统音乐、宫廷乐迅速走向民间化、市场化,这已经是一个不争的事实了。



图5-2-1 观光客们穿着黄袍吃着大餐

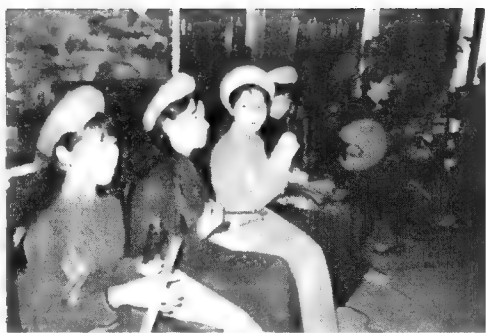


图5-2-2 靠墙而坐的演奏员奏着越南传统音乐

作为东亚传统音乐的一个支系,越南宫廷乐的现状与历史保存曾受到相关部门的高度重视。1994年联合国教科文组织在日本丰田汽车公司的资助下在日本筹建了一个“越南雅乐研究会”。之所以指定为“雅乐”是因为雅乐有着东亚宫廷音乐的共通性之故吧,实际上这个项目的调查对象指的是越南的宫廷音乐。这个研究会由当时巴黎大学名誉教授陈文溪(Trần Văn Khê, 法籍越南人)为顾问,日本方面有茶水女子大学、大阪大学、早稻田大学等的相关越南问题学者与音乐学者,以及越南当地相关的文化人士约15人组成。笔者有幸成为这个“越南雅乐研究会”的成员之一,负责考察越南古代音乐部分,当然主要目标还是对现存越南的宫廷乐现状作一个全面的调查。

如本章开始处的越南地图所示,越南是个国土形状狭长的国家,东面和南面临南海。海岸线长三千多公里。首都河内在越南的北部,与南部现代化城市胡志明市遥遥相距。而传统的宫廷乐主要活跃于越南中部城市——顺化,顺化

是一个古老的都市,是过去阮朝宫廷的所在地。因此我们调查的目标也主要是在顺化。长期以来由于战争的破坏以及越南自然环境处于热带季风气候,高温多雨,湿度高,历史文物易于腐蚀。越南政府于 1975 年设置和成立了“顺化史迹保护中心”,其任务是调查、修复王宫、王陵以及博物馆等历史遗产,其中宫廷音乐的复原也是重要的一项内容。在顺化,有两支专业的宫廷乐演奏团体,一支是以宫廷长老乐人为核心,由 16 人组成的“顺化宫中乐团”。该团主要是传承黎朝以来越南的宫廷古乐。另一支是“顺化传统歌舞艺术团”。该团是将越南传统乐结合民间因素所组成的综合性歌舞艺术团体,从演出的内容与形式来看带有很多现代创作与民俗成分。因此我们的调查目标主要是前者。

顺化宫中乐团,从其传承内容来看主要是以宫廷礼仪乐为主,乐队成员至今为止仍然严格遵循世袭制度。其中 75 岁以上的乐人有 5 人。他们过去曾是宫廷乐人。其中阮继曾是启定(1916—1925 年在位)和保大(1926—1945 年)两朝皇帝时代的宫中乐人。梦蝶曾于保大皇太后 40 岁生日时以出色的歌唱而闻名,他们作为越南传统乐的传人,均被聘为王宫乐青年班及顺化艺术大学传统音乐专业的指导教师。该团为我们作了两次正式演奏。第一次以该团的中心人物七位长老乐人(还有两人是其后代的传人)演奏了雅乐、大乐、小乐等体裁的乐曲。在第一次演出的一个多小时中还特地为我们介绍了多件越南宫廷传统乐器,如鼓(Trống)、峰腰鼓(trống gài hông)、铜钱串(Sênh tiền)、琵琶(đàn tỳ bà)以及声乐曲顺化歌(ca Huế)等。长老乐人们的精湛技艺和富于变化的精彩演奏仍能让我们感受到过去宫廷古典乐的魅力。特别是鼓和铜钱串,其灵活多变的节奏律动、富于色彩的音色、动人的艺术效果给我们留下了深刻的印象。这个以老人为主体的宫中乐团便是当今越南传统乐的最主要的传播者,也是我们展开研究的主要目标。

二、越南长老雅乐队

顺化,这个位于越南中部的古城,可以说是连接北部河内为中心的政治都市,与南端胡志明市(旧西贡)为代表的现代化城市的重要衔接点,整座城市具有浓郁的传统文​​化气息。它从 17 世纪至 20 世纪 40 年代的三百年间曾先后为

越南旧阮、西山阮和新阮封建王朝的京城,是越南的三朝古都。顺化蜿蜒清澈的香江横贯东西,不仅是一座美丽的城市,而且也是展示越南传统文化的博物馆。除了如上所述的顺化宫中乐团与顺化传统歌舞艺术团以外,还有王宫青少年音乐班及顺化史迹保护中心等越南传统文化艺术的专业团体。顺化地区传统古乐、宫廷乐的频繁活动体现出这座历史古城的风貌特征。实际上在国际交流十分广泛的今天,这些古乐演出活动为这座城市增添了浓重的旅游色彩。其中顺化宫中乐团,这个主要以宫中长老乐人为核心的越南宫廷古乐团扮演着最为重要的角色,他们在公开演出的同时,也对年轻乐人起到了培养和传播越南传统音乐的重要作用。我们围绕着这一乐团做了具体的调查,以下看看这一代表着越南宫廷乐演奏家们的实体与现状。

越南长老乐团共由 16 位乐人组成,但是其主要的传人有五个长老,其他是他们的世袭弟子。这五位长老是:阮继(Nguyễn Kế)、梦蝶(Mộng Điệp)、胡登州(Hồ Đăng châu)、陈激(Trần Kích)、阮孟锦(Nguyễn Mạnh Cẩm)。他们都是越南阮朝末期在宫廷服务过的乐人,有着非常丰富的音乐经验。



图 5-2-3 长老乐人在演奏雅乐
右起梦蝶、阮继等

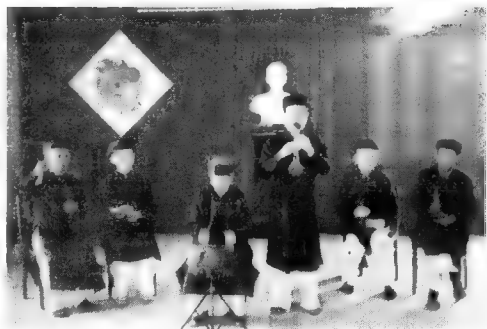


图 5-2-4 长老乐人在演奏大乐

1995 年 4 月我们首次访问了这座城市,正式聆听越南宫中乐队的演出。当时在场的一共有 7 个乐队队员,包括蒙蝶(声乐演员,她不参加乐队演奏)。他们代表着越南最正宗的古典音乐。其中有上述五位长老乐人,两位是他们中的后裔。他们都曾经是阮朝宫廷乐人,是宫廷乐的直接传授者。这 7 人除展示和

表演了几件越南宫廷乐器外,还出演了雅乐与大乐两个曲目。当时令我震惊的有几点:一,他们演奏的是雅乐,所持的乐器是琵琶、二胡、小手鼓、铜钱串、月琴。演奏大乐时所用的乐器是鼓、唢呐、二胡、琵琶、古钱串、月琴。从这些乐器来看,作为雅乐已经与其古代记载的形态,发生了巨大的变化,显然已经失去了编钟、编磬及大型乐鼓等,即以打击乐器为主的传统雅乐已经消失了。二胡、琵琶、月琴等俗乐器在乐队中担负起主要的角色,雅乐的历史色彩严重褪色了。这样的乐队编制显然是在阮朝宫廷崩溃后所形成的,即脱离宫廷舞台所发生的仪式化褪色的变化。其二,乐队所演奏的第一首雅乐曲目令我十分震惊,见其谱例5-2-1。



谱例 5-2-1 长老乐人们演奏的雅乐(王雅婕采谱)

这一段以二胡、琵琶、月琴为旋律乐器的小乐队合奏给人以非常轻快、愉悦之感。乐曲是以五声音阶为特征的地方民谣特征,带附点的主题旋律延绵不断地展开,似乎在叙述着一个深情的故事。其装饰化并带有滑音的演奏风格给人以

浓郁的南方小调色彩(羽调式音阶),与印象中庄严肃穆的仪式性雅乐气氛勃然相悖。越南历史上雅乐中所出现的特钟、特磬、编钟、编磬、建鼓、祝、敔、琴、瑟、排箫、箫、笙、埙、篪、拍板(《大越史记全书》、《大南实录》)等雅乐器在此已经荡然无存。这种乐器上的变迁是在阮朝宫廷结束后所发生的,至少这些雅乐器在20世纪30年代末前还在使用。图5-2-5至5-2-8是1939年拍摄的越南顺化南郊坛上的雅乐乐舞场面。



图5-2-5 1939年南郊坛 文舞^①



图5-2-6 1939年南郊坛 武舞

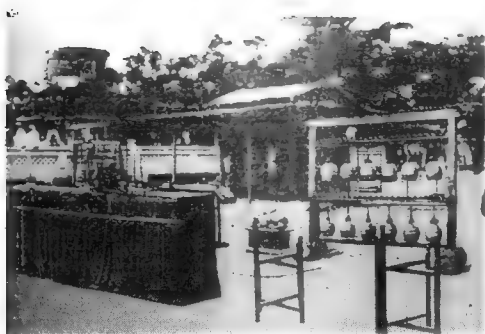


图5-2-7 南郊坛雅乐器

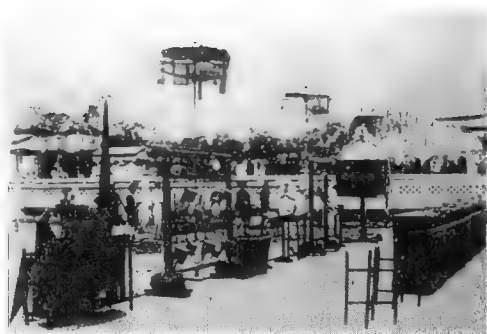


图5-2-8 南郊坛雅乐器

从以上的几幅20世纪初的雅乐场面来看,显然这一时期仍然保持编钟、编磬及文武佾舞的传统雅乐格局。因此完全可以判断,目前顺化长老乐团所演奏的音乐现状有了很大的变化,这种变化是在宫廷舞台消失后所发生的。

^① 引自金英峰《越南中部音乐文化的传承与变迁》1997年大阪大学博士论文,附录照片,以下同。

1945年随着越南民主共和国的成立,阮朝封建王朝倒台,宫廷乐人走向民间。失去宫廷舞台的乐人们只能在民间寻求着生存的途径。每年春秋两季的南郊坛仪式音乐以及宫廷中所有的仪式活动走向消亡的同时,乐人们的演奏活动却仍然存在,他们在现实的生活中只能迎合着社会的需要走向民间,仪式音乐俗乐化成了其必然的趋势。

顺化的地方政府及当地的艺术学院非常重视对传统音乐,包括雅乐的抢救及复原工作。专门让年轻人来学习传统音乐。顺化宫中乐团的乐人们除一些公开的演出外,还兼职于青年学员的教授工作。图5-2-9是教师在给学员们教授器乐合奏的场面。图5-2-10是梦蝶在给学员们教授顺化歌。顺化歌是一种当地流行的民歌传入宫廷所形成的一种地方音乐体裁,也是过去阮朝时期宫廷乐歌体裁,现在已是越南非常流行的传统音乐体裁。显然传统音乐在宫中乐人们的传、帮、带的过程中得到了继承与发展。1997年开始,顺化艺术学院还专门开设了雅乐班,由日本丰田汽车财团专门设立奖学金为学习越南雅乐的学员们提供资助,正式的雅乐专业学生可免费学习四年的课程。教员则以长老乐人为主要骨干,严格传承越南的传统音乐。在2001年第一批宫廷雅乐专业的学生已经毕业了,他们是保护与传承越南传统音乐的文化使者。



图5-2-9 教授器乐的场面



图5-2-10 梦蝶在教授顺化歌

但是,越南的宫廷雅乐是否能真正的恢复,如何在现代生活中得以继续生存?一直是笔者心头难以抹去的疑问。1945年以来随着宫廷舞台的消失,原先作为宫廷仪式而存在的雅乐体裁失去了其生存的空间。长老乐人们尽管有

着过去的音乐经验,但是由于无法复原雅乐仪式活动的生存环境,宫廷仪式场所的失去意味着这个乐种的生存空间已难以复原。以上长老乐人们演奏的雅乐(谱例5-2-1),显然已经远离了真正的雅乐。当时笔者询问所演奏的这首音乐片段是雅乐还是小乐时,长老乐人们都表现出一副茫然,无从答复。而陈文溪先生的回答是雅乐与小乐已经难以区分,他们认为是一回事。从笔者的调查中可知,历史上的小乐具有俗乐性格,也就是说雅乐离开了仪式化的宫廷舞台走向了民间便自然归属于俗乐的行列。因此,它与小乐成了同路之乐,由于失去了其生态环境,实际上已经难以回到雅乐的本原,这种脱离宫廷舞台的雅乐恐怕难以传承其真正意义上的雅乐真谛,也只能是昙花一现的历史过客而已。

第三节 越南的传统乐器与体裁

由于历史的原因越南的音乐深受中国的影响,同时历史上的乐器也深受中国的影响,至今为止还使用着大量的由中国传来的乐器。另外,越南地属东南亚半岛,受铜锣文化圈的影响,近来铜鼓的出土也显示出这一地区铜鼓在古代有着广泛的使用。它与东南亚半岛铜锣文化圈的形态相符合。也就是说越南与东南亚半岛的泰国、马来西亚以及印度尼西亚地区铜锣文化圈有着共同的文化特征,却因深受中国文化的影响又带有浓郁的中国音乐特色。同时,越南自身民族的乐器,尤其是大量的竹制乐器代表着越南民族音乐的一大特征。以下分别从越南古代的乐器与现代乐器的两个部分来叙述。

一、与中国密切相连的越南古代的乐器

历史上越南与中国有着深厚的渊源关系,至今在越南的传统音乐中仍然使用着大量的中国乐器。如二胡、三弦、月琴、筝、琵琶、横笛、笙、木鱼等。当然这些乐器由于长期远离中国,在本国的环境中运用,其形制、乐律与演奏方式等都向着越南化演进。它们已经完全成了越南的传统乐器了。从中越的历史发展来看,中国早期的音乐对越南有着深刻的影响,但是越南方面最早的文献是14

世纪以后才开始出现的,主要集中在18、19世纪。也就是说7、8世纪唐代前后越南对中国音乐的接受状况并没有确切的记载。不过,越南由于早期受到佛教的影响深刻,曾经留下一些佛教的雕塑和壁画。1940年前后法国极东学院曾经对越南的乐器进行过调查,他们在越南河北省(Bac Ninh)仙山县 Phât Tich 村佛迹寺的万福塔(Van Phúc)的神坛石座上出现了有关音乐场景的描述雕塑。这些雕塑被认定为9至10世纪的奏乐图,表现出生动而富有表现力的音乐场面。^①从这些浮雕中我们至少能判断出以下几件乐器:笙、琵琶(图5-3-1);箏、笙(图5-3-2);木鱼、胡琴、横笛(图5-3-3);洞箫、月琴、腰鼓(图5-3-4)。



图5-3-1 万福塔(Van Phúc)的神坛石座上的浮雕:笙与琵琶

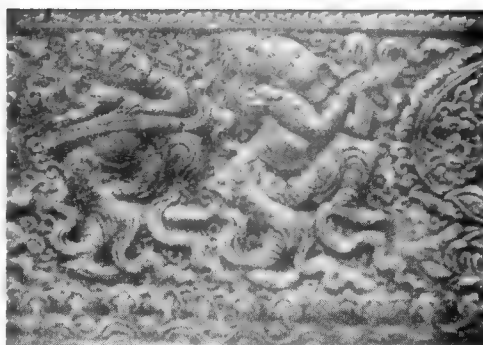


图5-3-2 箏、笙



图5-3-3 木鱼、胡琴、横笛



图5-3-4 洞箫、月琴、腰鼓

① 浮雕的图片引自黒沢隆朝『東南アジアの音楽』音楽の友社1970年,第84—85頁。

显然浮雕中所出现的这些乐器与中国有着不可分割的关系。说明8、9世纪的唐代对越南产生过直接的影响。其中有些俗乐器尽管在本章第一节越南文献所涉及的雅乐器中没有被记载,但是在民间普遍存在的俗乐器在佛教的故事中被记录下来,这是一个不争的事实。这些乐器大部分至今在越南仍被使用,并在民间十分活跃。下面让我们来看看至今为止还在使用的一些与中国有关的越南俗乐器。

1. 箏(đàn tranh)

越南箏的形制与中国的箏非常接近。长约为115厘米、宽25厘米,窄的部分大约有17厘米。形制较之中国现代箏稍小,最大的不同是其使用的弦为16根。形制见图5-3-5。那么,越南16弦箏是何时所形成的呢?中国历史上箏的弦数曾历经了很大的变化。早期的箏形如筑,为五弦。汉·应劭的《风俗通·声音·箏》中载:

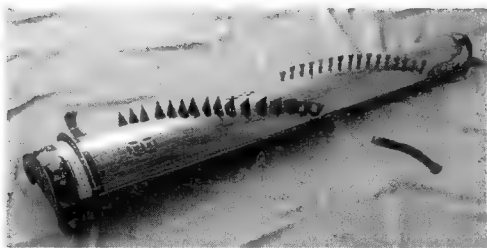


图5-3-5 越南现行的箏^①

“箏,五弦筑身也。”今并凉二州箏形如瑟,不知谁所改作也。或曰秦蒙恬所造。

这里阐述的早期五弦筑身的,与并、凉二州形如瑟之箏进行改造,认为这是秦蒙恬所造。改制后的箏并没有明确有多少弦数。箏的弦数约在汉末魏晋时开始出现了十二弦,晋·傅玄的《箏赋序》中道:

今观其器,上圆似天,下平似地,中空准六合,弦柱十二拟十二月。

^① 图片引自大阪音乐大学乐器博物馆。

同时代的晋·贾彬的箏赋中又云：

设弦十二太簇数也，引柱参差招摇布也。

也就是说十二弦十二柱的构造在两晋时期已趋稳定，箏的形制达到了一个成熟的阶段。而箏的进一步发展是进入了北周、隋初，箏的弦数又增加了一根弦，出现了十三弦箏的成熟、完整的结构。《隋书》音乐志载：“箏十三弦，所谓秦声，蒙恬所作也。”这种十三弦箏成了这一时期的代表性乐器。隋唐时期传入日本并至今在日本十分流行。隋代尽管增加了一条弦，但是十二弦箏仍然在延续使用。《旧唐书》卷二十九，音乐志载：

杂乐箏并十有二弦，他乐皆十有三弦。

也就是说唐代除杂乐箏采用十二弦外，其他乐箏均用十三弦，这是一个十二、十三弦乐箏并用期，但是主流还是十三弦箏，是从十二弦过渡到十三弦箏的一个重要时期。

十三弦箏从隋唐至宋元，至少七百年间被长期使用。它的真正变化是在明代，出现了十四、十五弦箏。朱载堉在其《明郑世子色谱》中道：

今官箏十五弦，而世多用十四弦者。

可见到了明朝出现了由十四弦增加到十五弦的过渡期，箏的弦数发生了变迁。而这种十四、十五弦的箏一直持续到清朝。《大清会典》载：“箏，似瑟而小……共十四弦。”而清代的民间也流行着十五弦箏。因此，十四、十五弦箏在明清时期是其主流。

仅凭越南 10 世纪所出现的浮雕上的箏，很难判断有多少弦、形制如何。从时间上来看与十三弦的箏关系密切，应该不会是现在的十六弦箏。而现在越南的十六弦箏恐怕与中国明清时期的箏有着较直接的关系。中国同越南

在明清时期交流频繁,尤其是明代中国的儒教文化、科举制度、雅乐体制等规模性地传入越南,中国宫廷雅乐也在这一时期传入越南,文化整体给越南带来了深远的影响。因此,可以认为明清以来的中国多弦筝是越南接受并逐渐演化的母体。

2. 胡琴(đàn nhị)

在图5-3-3中的浮雕中央出现了一个正在演奏胡琴,非常生动的乐人像。

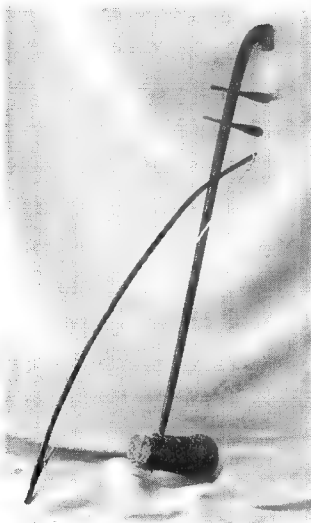


图5-3-6 越南现代二胡
Đàn Nhị

从浮雕上来看神情逼真、非常投入。中国的胡琴类乐器初出于唐代,如奚琴,出于北方奚族、朝鲜族、蒙古族一带的游牧民族。宋代称为稽琴,是以竹片来拉奏的。陈旸《乐书》载:“奚琴本胡乐也……盖其制,两弦间以竹片轧之,至今民间用焉。”到了北宋出现了马尾胡琴。在沈括的《梦溪笔谈》卷五中载:“马尾胡琴随汉车,曲声犹自怨单于。”说明宋朝时驻守于北部边疆的宋军中已经使用了马尾胡琴。而二弦、千斤这样明确的二胡的出现是在明代以后的事。因此,图5-3-3中所出现的一定是奚琴之类的乐器,而不是真正意义上的二胡。但是在越南二胡却十分流行,同现代中国一样是民乐中的支柱性乐器。越南现代二胡(đàn nhị)(图5-3-6),其形

制与中国的二胡几乎一致,已经不是奚琴这样的乐器了。因此,这件乐器应该是明代以后受中国影响而形成的。

3. 琵琶(đàn tỳ bà)

在图5-3-1的右边的琵琶乐人演奏图中我们看到的是竖式斜抱着的琵琶,而且是直接用手指弹拨的演奏场面。琵琶这一乐器无疑是由中国传来的,但是,唐代琵琶的演奏姿势一般都是横抱(水平或向下),像这样斜向偏直抱的演奏方式是在唐后出现的。另外,浮雕琵琶右手是直接用手来弹

奏的。这种不用拨子直接用手指弹奏的方式在《通典》乐四“琵琶”的条目中已有记载。

五弦琵琶,稍小,盖北国所出。旧弹琵琶,皆用木拨弹之,大唐贞观中始有手弹之法,今所谓搯琵琶者是也。

也就是说唐前琵琶是用木拨来演奏的,至唐的贞观(627—649)中开始出现了扔掉拨子直接用手指演奏了,被称作“搯弹琵琶”。这种演奏法在唐崔令钦的《教坊记》中亦有“教习琵琶、五弦、箜篌、箏等者,谓之‘搯弹家’”的记载。也就是说弹拨类弦乐器是都可直接用手指来弹的搯弹演奏。但是实际上在唐代的壁画或佛教的浮雕中我们几乎没有看到有直接用手指,即搯琵琶的绘画、雕塑记载。也就是说唐的贞观中始出搯弹家,但是用拨子来演奏的方式仍然是其主流,而唐后逐渐由搯弹兴起,成了演奏上的一种趋势,随着演奏技巧的发展,这种搯弹演奏占据了主导地位。在以上越南9、10世纪的浮雕中所出现的搯弹现象正是中国当时时兴的演奏法,在越南的艺术作品中出现这样的演奏技法是一个十分难得的例证。

中国的琵琶传入越南后在当地发生了很大的变迁。现代的越南琵琶大致可分为两种:一种是保留着传统样式;另一种是适合于现代十二平均律体系的琵琶。两种琵琶在律制上都与中国的琵琶有所不同。以下略作解说。

越南传统琵琶。

由四柱与九品的音律结构构成的律制。琵琶的四弦调弦由里到外的弦音位是:C-F-G-c。而每柱之间并不是平均律的大、小二度或三度的关系,而是每个品位之间相距基本在171.429音分前后。在一个八度的1200音分间让人感到是一种七平均律之感。^①这种琵琶在演奏上一般在前四柱的音位是不用的,

^① 转引阮清河《越南琵琶的历史起源于中国南音琵琶的比较研究》上海音乐学院硕士论文的相关数据,2009年。

主要使用的是下面9个品。演奏时不是竖抱,而是斜向横抱,直接用手指来弹拨演奏的,见图5-3-7。是一种传承至今的古老演奏法。



图5-3-7 越南传统琵琶 周庭锁老艺人^①



图5-3-8 越南现代“改组”琵琶

但这种琵琶由于前四柱的音位不演奏,后来得到了改制,将四相也改成了四品,构成十三品琵琶,每品都能演奏。演奏时琵琶稍稍竖起,能自由地演奏十三品的每个音阶,被称为“改组琵琶”。即经改良后的现代琵琶,是越南代表性的琵琶。没有柱全是品。其音位排列是,最前面的五品是以半音关系构成。即C(空弦开始)¹C-D-[♯]D-E-F,而此后便按自然音阶的大二度、小二度与小三度的关系往下排。即G-A-C-D-E-F(依次往下)。在演奏上接近中国现代琵琶,是竖抱着弹。

琵琶在越南的现代音乐中与中国基本相像,是民乐器中的主力。有独奏、合奏、戏曲曲艺的伴奏等,广泛地运用于传统音乐之中。

4. 月琴(đàn nguyệt)

月琴,也是来自于中国的乐器。这是由阮咸发展而来的乐器。阮是琵琶的一类,早在汉代就已经出现,但是其名是在唐代才真正出现的。《通典》卷一百四十四中道:

^① 转引阮清河《越南琵琶的历史起源于中国南音琵琶的比较研究》上海音乐学院硕士论文,2009年,第14页。

阮咸,亦秦琵琶也,而项长过于今制,列十有三柱。武太后时,蜀人蒯朗于古墓中得之,晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同,因谓之阮咸。咸,晋世实以善琵琶、知音律称。

这段文字说明唐武太后(武则天)时蒯朗从古墓中得一乐器,因晋代竹林七贤中阮咸善弹此器而以他的名字来命名。阮咸,亦称秦琵琶,项长,共有十三柱。而月琴是来自阮咸。应该说在唐代晚期已经出现。北宋陈旸《乐书》卷一百四十一载:

月琴,形圆项长,上按四弦,十三品柱,豪琴之微,转弦应律,晋阮咸造也。

道出了四弦十三柱月琴是由晋阮咸而来的。从形制上来看当时的月琴与阮咸基本相仿。月琴与阮在很长的一段时间里并行发展,直至明清时期阮逐渐走向衰微,由四弦变为三、二弦,即便是四弦阮也是二根复弦。中国艺术研究院音乐研究所中国乐器博物馆中藏有一件清代阮,为四弦八品,四弦中各相邻的两根弦为一组的同音两组弦,见图5-3-9。阮虽然一直传存于清代,实际上明清以来阮咸已经失去了她在中国民族器乐之中过去曾有过的地位与作用,一扫隋唐之际的辉煌,基本成了历史古迹。相反月琴却充当了阮咸的角色。明清以来月琴在器乐合奏及中国的戏曲曲艺中发挥了重要的作用,直至今天。特别是明清以来阮与月琴的形制发生了变化,尤其是清末民初月琴的琴杆缩短了,由1米多长的琴杆短缩为约60-70厘米;共鸣箱稍稍变大了,由直径约30多厘米发展成40多厘米。四弦中为两组同音复弦。定弦一般为五度: d^1-a^1 ,九品。音域有两个八度之宽。可见在中国宋至清末前,阮与月琴处在一个相当长的同时并行时期。其名称可能逐渐被月琴所取代。这种月琴的阮对越南产生了直接的影响。

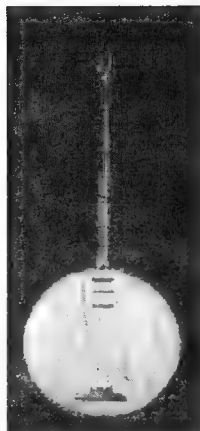
图 5-3-9 清代阮^①

图 5-3-10 越南的月琴

越南的月琴如图 5-3-10,是一种长约一米的长柄琴。共鸣箱的直径为 36 厘米;箱厚 6 厘米左右。有四弦,为两组同音的复弦。两弦间为五度定弦。共八品。从形制上来看与中国明清时期传承下来的阮(图 5-3-9)非常的相似。无疑,越南是在中国明代前后直接接受了中国的月琴,并一直传承于今。这一点从中国明清时期的阮(月琴)的比较可以作出明确的判断。

在越南现存的乐器中与中国有关系的还有三弦、横笛、木鱼、洞箫、笙等。这些乐器来自中国,也逐渐越南化了。有些在形制上虽然至今传承着中国原来的样式,但是在音律上、演奏方法上多少都发生了变化,向着越南化变迁。对此这里不再一一赘述。以下着重对越南本土的民间乐器作些介绍,以便对越南音乐有个比较深入的认识。

第四节 越南固有的乐器

这里所说的越南固有的乐器,指的是出自于越南的乐器。其中有些乐器出自越南,后来也逐渐影响到其他地区,这些乐器带有浓郁的个性,构成了越南民

^① 引自乐声《中华乐器大典》,民族出版社,2002 年,第 161 页。

族音乐的重要部分。以下对主要部分的乐器做一介绍。

1. 独弦琴(đàn bầu)

也叫一弦琴。越南文“đàn bầu 或 đàn độc huyền”是弦乐匏类乐器。其制作工艺及材料不尽相同,有竹制和木制两种。乐器由琴体、摇杆、弦轴及拨子几个部分组成。琴长为 80—100 厘米;琴宽为 9—12 厘米;而竹制的话直径 12 厘米左右的毛竹为琴体。琴的左端插一根约 40 厘米长的摇杆。材料以竹或牛角制,与摇杆相连的是一个喇叭口般的扩音装置,以竹或葫芦制成。20 世纪 80 年代以

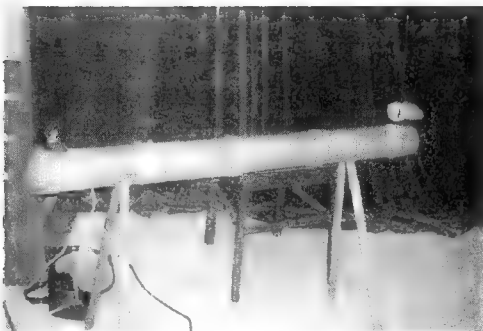


图 5-3-11 竹制独弦琴^①

来大部分采取电声扩音装置,具有强烈的扬声效果,见图 5-3-11。演奏时一般将琴夹在演奏者的两腿间,左手拿着摇杆控制着琴律音韵,右手拿着拨子弹出乐曲的音高旋律。尤其是左手富夸张的柔音、颤音给人以极强的音乐表现力。独弦琴最初活跃在盲人之间,至 20 世纪初在民众中普及,风靡一时,逐渐成为群众性的乐器。在用法上,独弦琴最初是为人声伴奏,后来逐渐与乐队一起出现为歌舞及与其它的合奏等。由于独弦琴具有浓郁的特色与个性,独奏往往是其基本功能,即便是乐队合奏也处于色彩性地位。

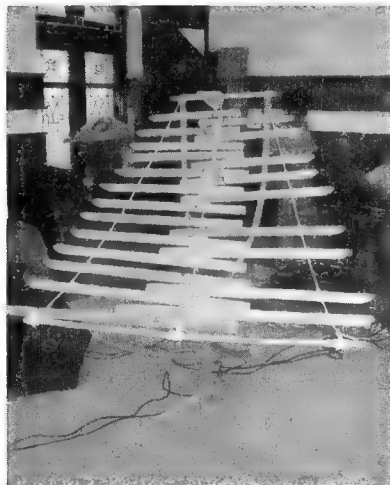


图 5-3-12 竹排木琴

2. 竹排式木琴(đàn t'rưng)

在越南也称为竹琴。最初流行于越南中

^① 笔者 2007 年 10 月摄于河内国家音乐学院。图 5-3-12 至图 5-3-13 都相同。

部的 Jörai 族中,后来传播到全国各地。竹排木琴是依长短次序排列的 11 根至 20 几根不等的竹管,并用绳子串联起来的乐器。自上而下,由高音到低音两个八度左右的音域。演奏时双手拿着木槌演奏。20 厘米长的木槌两头都能敲击,能同时敲出双音、和声。演奏时往往由两架竹排木琴一起同时参与演出,气氛非常热烈。这是一件十分古老的乐器,据说是人们在劳动中砍下的竹在河流中碰撞发出声响,受此启发而发明的乐器。竹排木琴是越南由南到北十分普及的民族器乐,它能独奏、合奏以及参与器乐伴奏等,是越南民族代表性的乐器之一。

3. 手拍式竹管琴(đàn K'long put)

越南丰富的自然竹子来源所孕育出来的个性多样的乐器。同以上竹排木琴一样都是以竹为材料制作的乐器。最初在越南中部高原地区的 xô-đăng 族与 Ba-na 族中流行,后普及至越南全国,是越南民族民间乐器中的重要一支。手拍式竹管琴有两个八度平排的十五根竹管(见图 5-3-13),也有两排并列的四个八度的。将长短不一的竹管排列起来,形成音阶形式。演奏者两手对准音孔(竹管孔)相互击拍,产生空气压力,对准不同音高的竹管引起震动。有时也有用拍子直接敲击竹管口使其发音的演奏方法,将竹排管竖起来用拍子拍击管口发声,叫 đàn Dinhpa。而手拍式竹管琴所发出的声音非常单纯朴实。一般都以单音的形式出现,不能有柔音、滑音之类以获得旋律线条的延绵相连效果。声音的强度是由演奏者击拍的

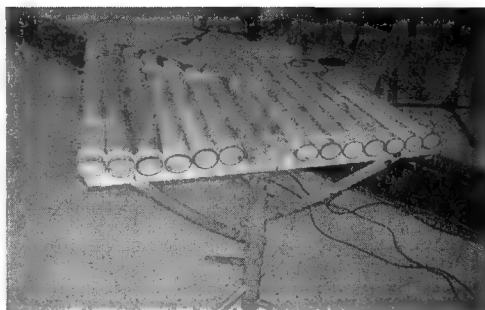


图 5-3-13 手拍式竹管琴

力度所决定。多用于独奏的形式,或者与笛、竹排木琴之类的乐器同行奏出旋律主题,来强化其旋律。手拍式竹管琴的音色相对比较单纯、文弱,但是音色比较有特色。

4. 铜钱串 (Sênh tiền)

是一个十分古老的乐器,在越南古代文献《雨中随笔》中就有记载:

光兴(1578)以来,同文、雅乐所用,有仰天大鼓、大吹、金、竹诸吹、龙笙、龙拍、三、四、七、九、十五弦、琴、笛、管、单面鼓、薄噪、金漆鼓、串钱拍之类。

其中的“串钱拍”指的就是铜钱串。在16世纪的光兴年间作为雅乐器使用。到了18、19世纪以来在宫廷古典音乐中也深受青睐。它是一种击拍乐器,由三块30-40厘米长、8厘米宽的坚硬木板组成,左手拿着两块,左手能自击;右手拿着另一块。左手拿着的一块板上附有多枚



图5-3-14 铜钱串^①

铜线,能发出木板与金属铜相抨击的脆亮、干练的声响。而另一块的背面刻有凹凸的齿轮槽,右手一般以刮奏的形式来磨蹭齿轮发出多种不同的音色,效果十分独特。左手多用来控制节奏,右手在两板之间交替抨击、摩擦,具有丰富的艺术感染力。它往往是在小乐队合奏、伴奏中不可缺少的乐器。

5. 沙漏形鼓 (Trống Bồng)

形状像沙漏钟似的中间细两边大,一边是空心的共鸣箱,中间是长长的

^① 引自「新音と映像による世界民族音楽大系」4 東南アジア,平凡社,1995年,27页。



图 5-3-15 沙漏形鼓

管道连接鼓面。另一边平面蒙皮,是鼓的敲击一方。四周以绳子绷紧以调节其鼓皮的张力与音高。在越南的乐队中一般使用两种鼓,一种是大鼓,直径约 35 厘米,20 厘米高,两面蒙皮的鼓。而另一种就是图 5-3-15 所示的沙漏鼓。这两种

鼓在越南都有着悠久的历史,目前仍然在雅乐中使用,是传统乐中的一件重要乐器。

6. 其他乐器

除了以上所述的这些越南乐器以外,还有许多其他乐器,如笛类乐器就有多种。在越南笛叫“Sáo Trúc”,以竹制为主。笛的长短不一,横笛类乐器中十孔笛比较常用。此外还有无孔竖吹,中间贯通的笛。演奏者的左手手掌贴近贯通的一端,吹口在另一端,演奏时以左手开闭孔的多少,以及吹气的音量大小来控制音高。无孔竖笛一般不善于吹奏复杂快速的音乐,常常反复出现一个八度内的三四个音,以表现悠扬、抒情的旋律。

此外还有唢呐、箫、扬琴、铜锣、铜鼓以及大量的打击乐,1996 年笔者在胡志明音乐学院听到了一场以家庭为组合的打击乐专场,演奏员是一个大家庭成员。大小不同的打击乐有几十种,其中很多都是由他们自己制造的。能发出各种不同的音色声响,效果非常迷人。

从越南的乐器中大致可以看出其古代音乐深受中国的影响,许多来自中国的乐器传承至今,过去曾经在宫廷中使用,现在却活跃在民间,成了越南传统音乐的核心力量。其中许多乐曲如《连环》、《走马》、《龙虎》、《春风》、《西妹》等中国明清时期的乐曲都传承至今。而另一类乐器主要来自民间,越南的竹制类乐器、鼓类及铜鼓类乐器等,它们在越南音乐中十分活跃,尤其是近现代以来,由于它们更具越南特色,无疑已成为越南传统音乐中的主角。

第五节 越南历史上的音乐机构

以上对越南的音乐体裁、传统音乐、近年来越南宫廷音乐的传承现状以及越南的乐器等作了考察。可以看到在以上的这些论述中越南的传统音乐与中国有着密切的关系,古代中国对其影响尤为深刻。但是越南民族民间音乐的发展也明显地反映出本民族文化的特色。那么越南历史上的音乐制度是怎样的形式?音乐活动在其组织机构下是怎样展开的?而这些机构的形成与中国的关系又如何呢?为了更深入地了解越南古代音乐的状况,下面将对以上问题展开讨论。

越南的音乐机构主要由政府设立,从越南的文献中能见到的宫廷音乐机构大致能罗列出以下这些:教坊(giáo phường)、同文、雅乐署(Đồng Văn, Nhã nhạc thự)、小侯队(tiểu hầu đội)、和声署(Hòa thanh thự)、清平署(Thanh bình thự)等。以下将对有关它们的行政职能、形成过程等,分别进行逐项叙述。

1. 教坊(giáo phường)

越南的教坊显然与中国唐代建立的内教坊有着密切的关系。不知这一机构何时传入越南,从越南的文献中来看,教坊一词初出于李朝(1009—1224)。其功能与中国有相似部分亦有不同之处。相同的是教坊是一个俗乐机构,它与越南当时的礼仪乐机构同文、雅乐具有不同的属性与功能。主要负责民间俗乐。《雨中随笔》乐辨载:

先朝洪德(1470—1487)间,圣宗皇帝……如讲求中州声律,被之国音,分为同文、雅乐两署。同文主于音律,而雅乐则以人声为尚,皆太常僚属。至于民间音乐皆教坊掌之。雅俗秩然、不相参杂。(31页)

可见教坊的功能在15世纪间与同文雅乐机构是不同的,专管民间俗乐。当时

雅俗分明,次序井然,不相掺杂。而早期在李朝之时便有宋人在越南教坊传授俗乐歌舞。《雨中随笔》乐辨详细记载:

我国李时,有宋道士南来,教国人歌舞、戏弄。盖亦扮戏之类。至今教坊参用为八段锦,俗音讹为扒段。(32页)

教坊初期由宋人直接教授音乐歌舞,当时讹传的《扒段》就是过去宋人教授的《八段锦》之乐。说明教坊的功能是以俗乐为主的。但是到了一个世纪后的光兴之初(16世纪后半)宫廷礼仪乐便走向了衰弱,乐人散失不齐。与此相反教坊乐却盛行一时,并越界跨入礼仪乐的领地。《雨中随笔》乐辨中记有:教坊乐“大行于世,郊庙朝贺下及民间享神,比比皆然”。从19世纪成书的史籍,特别是礼仪篇来看,教坊乐已堂堂然地跻身于礼仪乐的行列。

教坊除演奏仪式乐外,如前所述还有中国传来的歌舞、戏弄。其实从唐、宋以来有挽歌和扮戏两类乐种传入越南教坊。挽歌于每年盂兰节(农历七月十五)由丧家们集会而歌唱。这种丧歌到了景兴(1740—1780)中挽歌者亦杂用扮戏,成了一种哀伤的歌舞乐。教坊在这种歌舞乐中所使用的乐器有:“长筑、竹笛、腰鼓、带琴、荻鼓”(《雨中随笔》乐辨)。显然,教坊在演奏雅乐、大乐等礼仪乐时是采用另外一组乐器的。教坊的礼仪乐与歌舞俗乐的两种功能同时并存也是一大特点。

2. 同文、雅乐署(Đồng Văn, Nhã nhạc thự)

在越南的文献中有关礼仪乐下属由同文、雅乐署管理,而该二署都由太常署管辖。在以上的《雨中随笔》乐辨中载:

先朝洪德间……如讲求中州声律,被之国音,分为同文、雅乐二署。同文主于音律,而雅乐则以人声为尚,皆太常僚属。(31页)

这里的“中州”指的是中国,即当时是追求中国的声律,并以此为国乐。这种

音乐又分别以器乐(同文)与人声(雅乐)来担当。洪德(1470—1487)年间,也就是15世纪的明代才设立的两署。隶属太常管辖的音乐机构的职责无疑是仪式乐。在中国的唐代太常下属的是太乐署与鼓吹署。当时是否在越南出现过这两署的名称不得而知。至少15世纪下半叶越南的同文、雅乐署的音律与人声的分工与中国已大不相同了。能够看出逐渐越南化的倾向。实际上从洪德以来的一个世纪后雅乐发生了很大的变化。由于官方与民间相隔离,许多宫廷文化、传统典故在民间失传,郊庙中的礼仪乐也受到破坏、声腔也失传。而民间俗乐却十分旺盛,教坊乐非常的盛行^①。但是,在这一时期雅乐没有使用编钟、编磬之类的象征性乐器,这恐怕是一个记载上的问题。《雨中随笔》乐辨载:

光兴(1578)以来,同文、雅乐所用,有仰天大鼓、大吹、金、竹诸吹、龙笙、龙拍、三、四、七、九、十五弦、琴、笛、管、单面鼓、薄噪、金漆鼓、串钱拍之类。

但是,15世纪越南初期的雅乐中明确地记载有编钟、编磬之类的乐器。到了18世纪实际上仍然存在《大南实录》,于明命十三年(1832)的申定朝贺仪章中记有“雅乐一部”,其乐队乐器包括:“特钟1、特磬1、编钟12、编磬12、建鼓2、祝1、敔1、搏拊2、琴4、瑟4、排箫2、箫2、笙2、埙2、篪2、拍板2”,形成52人的庞大编制(前述)。

越南雅乐既是乐种又是音乐机关,它与宫廷礼仪乐息息相关。光兴之初同文、雅乐二署只用于郊天和朝贺大礼。后来几乎同教坊一起包揽了宫廷所有的仪式乐。但是同文、雅乐作为音乐机构是怎样来各司其职的?特别是同文署的存在形式,史籍中却莫衷一是,它们往往以同一功能、同一形式出现。

^① 《雨中随笔》乐辨载:“然官不世授,典故罕存。光兴之初,内殿徒拥虚器。同文雅乐二署,惟郊天及朝贺大礼用之。乐吏之子孙,多失其业。庙朝所奏,铿鏘乱坐,不复知有腔律。而教坊俗乐,大行于世,郊庙朝贺,下及民间享神,比比皆然。”

3. 小侯队 (tiểu hầu đội)

是一个管理女乐的机构,却又下属于礼部,在越南 19 世纪的文献中多处出现。作为宫廷乐的机构前文“细乐”的项目中有“明命九年细乐的乐工由小侯队改为和声署”的记载。即明命九年以前细乐是由小侯队来担当的。但是由小侯队负责细乐的记载恐怕就这么一处。大多数为女乐的演出机构。明命三年(1822)礼部的大朝、常朝的仪注记载:

命礼部遴选小侯各队,谁是年高知音乐者,管率小侯女队演习娴熟,候奉升歌。^①

这里的“小侯女队”指的是女性演奏者,即女乐。“升歌”是用于皇帝朝会,即在皇帝前面演出的“登歌”。“小侯各队”即由多组的女性演员分开来演奏丝竹细乐和登歌。前述明命九年细乐的条目中小侯队被换成和声署,文献中没有说明其替换的原因和理由。但是女乐的俗乐性格显然是不适合庄严的礼仪场合的。到 19 世纪初,女乐的登歌也遭停演。明命十三年(1832)的条目中载:

庙殿同尊务要十分静肃,嗣凡诸礼节停止女乐登歌,其原额小侯女队可削之。(《大南实录·正编第二纪》卷八十七,2658 页)

这里强调了庙殿礼仪应庄严、肃静,因女乐的娱乐性格不适宜于庙殿的气氛才遭停止。而与之相关的机构——小侯队也被部分削减。

小侯女乐除了登歌外还于正旦节、端午节及秋祭礼的前夜作为娱乐而演出。对此,《大南实录》明命三年的列庙五飧乐章的条目及明命七年(同书卷四十二)中都有记载。关于小侯女乐的演唱方法,《大南实录·正编第二纪》卷十四载:“帝谓礼部曰,小侯歌唱近于戏。”(1621 页)这是一种接近于戏剧的演唱法,无疑还带有热情的表演。其不适宜于祭祀礼仪也有其必然内因。小侯队是

^① 载《大南实录·正编第二纪》卷十三,第 1604 页。

一个礼仪机构却管理着俗乐演出,这种矛盾一直在其生存中体现。

4. 和声署(Hòa thanh thự)

作为音乐机构,在前述细乐的条目中,明命九年载有“用小侯队今改为和声署,乐工每部八人”的记事。也就是说该年开始由和声署担当细乐。但是,和声署担当细乐乐工的记载于以上史书的记载以外,别处没再出现,而“和声署具雅乐”则多处可见。因此,和声署应是宫廷中同时掌管雅乐和细乐的机关。但是在宴飨、朝会时丝竹细乐同雅乐同时演奏时,和声署的任务是承担雅乐器演奏,明命十二年(1831)庙飨礼乐记载:

列庙庭前左右陈设乐悬全副,继以丝竹乐部,仍照每副遣和声署六人,具衣帽充司钟司磬,奏乐每一章则先起铸钟三声,既举乐则以编钟编磬和诸丝竹曲,终则击特磬三声以止之。(《大南实录·正编第二纪》卷七十四,第2450页)

选出和声署6人来担当乐悬雅乐器演奏,他们穿戴着整齐的衣帽“司钟司磬”,并强调“奏乐每一章则先起铸钟三声”,说明和声署是专司钟磬打击乐的职能机构。也就是说在同文雅乐署专门管理的雅乐中还应该存在着和声署这样一个专门打击钟磬的部门机构。

和声署于嗣德十八年(1865)起改为乐正队(《大南实录·正编第六纪》卷一)。但其更名的理由以及乐正队与小侯队究竟有什么不同等,均未见说明。

5. 清平署(Thanh bình thự)

主要是管理宗庙祭祀时所举行文武八佾舞的机关。明命十二年(1831)飨礼太庙的项载:

飨礼太庙……世庙均用八佾文舞武舞,每一部遣清平署充舞师二人,舞生六十四人各具衣帽舞器;武用干戚,文用羽龠,分立于乐悬之次,东西

相向。(《大南实录·正编第二纪》卷七十四,第2451页)

此处所记述的是由中国传来的八佾舞。可见清平署是管理舞师、舞生及舞器的机关。其实清平署也是训练佾舞、合唱团的机关。在大型郊祀、朝贺时,即大规模的仪式活动时,若舞者不够可向全国募集。清平署有多组,是宫廷仪式乐活动中最大的职能机构。明命十七年(1836)的郊庙、飨祀及朝贺的条目中记着:

清平署原额一二三三队并南义平富等省唱儿四十八,原隶清平署三队,请应留额有缺者所管增募,务足一百五十人……大礼期请由礼部照数咨,摘在京诸营卫兵知歌曲者,交清平署预先演习,以充舞佾,事已回伍。(《大南实录·正编第二纪》卷一七二,第3946页)

清平署管理舞师、舞生及舞器。同时还负责训练少年合唱队和佾舞。此处说有3个队,其实还有第四个队。上书明命十一年(1836)的社郊条载:由清葩(地名)的20名成员与原来的歌工50人组成4个队,中选出一名“随干”带领大家进京在清平署的训练下于宗庙举行八佾舞。他们可以免去身税和兵摇。

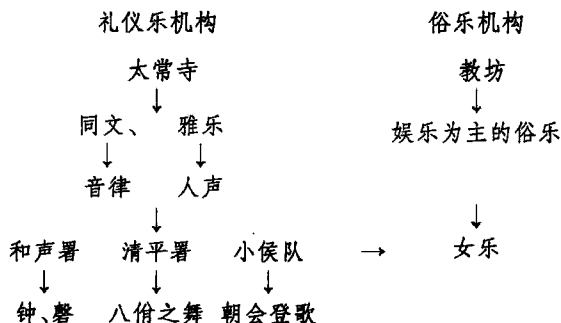
清平署在承担礼仪乐的同时,又将其娱乐职能与百戏一起同日而演,明命二十一年有“帝幸正楼观百戏……又命清平署及北圻歌工、镇西镇静等乐工于水棚演歌唱三日,使民观看”的记载。(《大南实录·正编第二纪》卷二百一十一,第4565页)

可见清平署在管理雅乐乐舞的同时也兼演其他俗乐内容。

正如本文开头所言,由于文献中有关音乐方面的记述非常零散稀少,因而存在着很多不明确的地方,特别是关于音乐机构。如雅乐明明是一个仪礼乐的机构,但教坊、和声署、小侯队、清平署等都与之相关。而且,同文、雅乐署、教坊都有演奏大乐的记录。清平署按理说是以佾舞为中心严肃的礼仪机构,却也演出娱乐音乐。诸如此类的暧昧、混沌不清之处还有很多。这一切都将成为将来的研究课题。不过从这些音乐机构中也大致能梳理出它们之间的关系。如果

说从宫廷音乐总体来分的话,可将其列为仪式乐与俗乐两个音乐机构。如表 5-5-1 所示。

表 5-5-1 越南仪式、俗乐两大机构的展开



同中国一样,仪式乐从属于太常寺。仪式乐的机构是同文、雅乐署,它们分别管理和担当音律与人声。仪式乐中有着具体的分工。在雅乐队中和声署则担当编钟与编磬的演奏。清平署专管文武八佾,人员遴选和训练乐舞的机构。而小侯队是专管女乐(俗乐)的礼仪乐机构。在大朝、常朝中以小侯队的女乐出演登歌。然而由于女乐的官能性很强,作为宫廷仪式乐常受指责,并遭罢演。小侯队除此之外还在一般的正旦节、端午节及秋祭礼等的年中行事中参与演出。实际上由于女乐的特殊性,它往往界乎于仪式乐与俗乐之间,但应该说更多的是俗乐功能。而俗乐的机构主要是教坊。教坊管理和担当着俗乐的训练和演出事务,其主要人员是女性乐人,而女乐显然是其主要成员。

从越南宫廷乐机构来看 18、19 世纪是其历史发展的高峰期。整个 19 世纪宫廷音乐仪式化,就如女乐这样的官能性俗乐都被用在常朝的登歌中,宫廷音乐机构,尤其是仪式乐机构肥大化、细分化倾向明显,也显示出这一时期越南宫廷文化的膨胀与臃肿。

第六章 历史上中国与东亚 诸国的音乐关系

第一节 中国古代与“东亚世界”

前面五章已经全面、具体地阐述了中国古代与东亚诸国的音乐关系以及这些国家各自的音乐文化现象。细心的读者会发现就整体而言这里存在着两个完整的“世界”。其一,是中国古代国家的形成,它是以黄河中游为核心所发生的中华文明“世界”,即以殷商为地域中心逐渐向着华北、华中、华南扩展,以儒教为核心建构的高度中华文明与国家制度。其二,中华文明随着她的完善与强盛向着周边民族扩散与影响,它以中华文明为核心建构起一个各自独立却又完整自律的东亚汉字文化圈,被称为“东亚世界”。而在所谓的东亚世界这一文化圈中,其共通的诸文化的源头均来自中国,或者是受其影响所形成的各自独立又相互关联的诸文化现象。这里所说的“东亚世界”,作为一个文化圈来说是以中国文化为核心所形成的一个自律、完善的文化体系。从地域上来说应该包含着朝鲜、日本、越南以及蒙古高原、西藏高原等地域。但是从历史的整体以及文化现象来看“东亚世界”并不包含蒙古高原、西藏高原以及跨越西北回廊的西亚诸地。同样,与越南相近的东南亚地区也不属于这一文化圈。因为它们与“东亚世界”的文化因素有着诸多的差异,它们各自带有浓郁的自身文化及别种文化元素。

具体地讲,构成东亚世界的文化有四个主要的因素:第一,汉字文化;第二,儒教;第三,律令制度;第四,宗教元素——佛教。无疑汉字文化表述的符

号,源出于中国。从殷商时期的甲骨文到汉字的完整使用标志着这个民族能以文字来传达人的意志、观念与行为意识。而起源于中国的汉字并不仅仅在中国使用,也向着没有文字的相邻民族传播。通过文字也将中华民族的地方习俗、哲学思想、宗教理念等一并传授。同时汉字也是儒教、律令制与佛教传播、使用的工具。其次是儒教。儒教起源于春秋战国时期孔子的学说,至汉代成了中国的国教,在此后的世世代代中都是作为中国王朝的政治思想来教化与传播的。雅乐便是儒教礼仪与音乐的结合体,这种礼仪之乐是一种高度的文化集合,代表着中国的哲学文化向着东亚的朝鲜、日本、越南传播,是东亚思想文化的磁场核力。第三是律令制,这是以皇帝为顶点的法制体系,这种完备的政治体制初出于中国,后来被广泛地运用于朝鲜、日本、越南,是“东亚世界”共通特征的政治制度。最后是佛教。佛教尽管起源于印度,但是汉代以来进入中国后便被汉化了,朝鲜、日本、越南所接受的是汉化了了的佛教。这里要强调的是东亚世界也可以称作是东亚佛教文化圈。佛教与以上所述的儒教、律令制不同,它在宗教的背景下包含着诸多文化内容,尤其是艺术在佛教文化中对人类的贡献巨大。雕刻、建筑、音乐、美术(绘画)等被称作佛教艺术,是广为认同的佛教文化。

以上四大因素都起源于中国,在中国萌芽发展的同时向着周边民族扩散、传播,朝鲜、日本、越南都沐浴着这些文化的要素,吸收、消化,并向着自我文化方向展开、深化。这种文化、制度上的特征构成了以中国为核心的“东亚世界”。

那么,中国对东亚世界又是如何影响与传播的?为什么中国能对这些周边国家产生如此重要的文化辐射?也就是说中国古代与东亚诸国是一种什么样的关系呢?这里首先须了解中国古代国家的形成,它对东亚世界的出现有着重要的意义。

由黄河文明发展而来的政治社会并由此形成的我国国家概念最早可追溯到殷、周王朝时期。部落的成熟与种族的纷争所引起的殷、周王朝超越地域的征服行为,侵略与支配诸部族逐渐构成集权。而这种部落间的战争、城邑制社会的形成与解体以及家长制君主体系的出现至春秋战国时期达到了白日化。这种君主对周边诸部族的支配及首长与小农式的政治生态关系是中国封建君

主社会的产生处于一个酝酿、待产的时期。春秋七国的纷争、部族间的杀戮都是为了争雄夺权,秦灭六国(前 221 年)意味着中央集权时代的到来,皇帝封号的获得标志着金字塔尖的出现。“皇帝”意味着“煌煌之上帝”,臣民的主宰、地上所有郡县的直接支配者。

在秦始皇出现以前,实际上中国对还未形成的“东亚世界”潜伏着两个深层意识。它们是封建君主社会的确立与华夷思想的形成。两者有着深层的联系却表现不一。等级关系是两者的共通点,而后者不仅是一个同族问题,而是以华与夷的关系区分。中华指的是中国,它以天下为中心区别于周边的蛮夷之族。将天下的周边民族分为东夷、南蛮、北狄、西戎的四夷之邦,他们是中夏的外族。这里不仅仅是种族与地域的关系,实际上是周室以天子为核心,形成一个自上而下的政治秩序。同时,以天子为中心,对周边民族的首长赐“王”赠“侯”的爵位制度是中国政治体制中的延长线。汉王朝先后出现的南越王、闽越王以及朝鲜王等,它们的首长接受中国的封号,以藩国的地位与形式存在,后来逐渐沦为中国的郡县。

这里需强调的是,早期中国强盛的国力与完善的政治体制,加上春秋以来思想领域的活跃,汉又将儒教举为国教等,这些因素远远拉开了中国与周边地域的发展水准。从汉至 6 世纪末 7 世纪初的隋朝统一大业的六七百年间尽管中国自身处在一个群龙多首的纷争状态,但是从未停止过收复周边诸地域的脚步。尤其是对周边国家实行册封制度,对诸外国的君主赐予中国王朝的官号、爵位,作为中国的外臣获得保护。在东亚的国家里,从北朝开始就有高句丽、百济、新罗,南朝时的日本(倭国)都受到中国的册封。这一时期尽管还没有建立起东亚世界的体系,但是通过复杂的政治关系及东亚的册封制度,至少成熟于丝绸之路上丰富的佛教内容对朝鲜、日本等地域产生了积极的作用,同时我们也看到这一时期的文化传播促使了这些地域加快发展与成熟。

6 世纪末隋的建立使东亚世界错综复杂的册封体制进入了一元化阶段。尤其是隋唐帝国的确立,其经济的高度发展、政治上的盛势地位使周边国家臣服于其册封制度之下。隋开始远征高句丽;唐的大军也攻击百济、高句丽并使

其成为其臣民。只有新罗成为唐王朝的藩国,它与中唐出现的渤海国都接受唐的册封,历年向唐室朝贡。而当时的日本似乎想脱离其藩国的地位,但是由于弱小的国力以及仰慕中国的佛教文化,自隋以来便主动派遣使者,规模性的接受隋唐文化。这种一元化的东亚册封体制至少持续到唐末。

10 世纪的唐末,东亚的体制进入剧烈的震荡,这是由于唐室的衰败、灭亡,中国与东亚的关系出现深刻的变迁。唐后进入了五代十国的分裂状态,紧随中国的渤海国、新罗国相继消亡。朝鲜在新罗的纷乱中被高丽王朝统一,进入了一个崭新的时代。而日本在九世纪末便停止了遣唐使的派遣,至 920 年彻底停止对外派遣使节的活动,进入了一个闭关自守的吸收、消化外来文化的时期。10 世纪后越南随着唐代的衰落,在混乱中脱离了中国王朝的统治,走向了独立。东亚世界的构造、内涵发生了潜在的变化。

唐后的五代十国尽管在军事上的割据、政治上处于相对不稳定的状态,但是经济实力并不衰弱,农业生产也持续高涨,尤其值得一提的是这一时期的商业活动出现了新的势头,这为 10 世纪宋王朝活跃的城市经济的出现提供了一个良好的环境。众所周知,宋朝是一个在经济上十分繁盛的时代,一个显著的事实是铜钱(货币)的制造量年年递增,到宋神宗时,国强民富,社稷兴旺。宋朝政府设立了 11 个铸钱监,使铜钱监增至到 15 个。熙宁末年(1077),铜钱的铸造量到达 373 万贯,元丰三年(1080)达到 506 万贯,这是北宋时期最高的岁铸额。整个北宋的铜钱铸造量为 26000 万贯,到宋徽宗宣和七年(1125),铜钱的铸造量达到 26204 万贯。这种巨额的流通货币的出现不仅仅是国内经济发展的润滑油,同时也涌向海外寻求新的市场。如南海地域、朝鲜高丽、日本以及北方的辽、金领地等形成了一个巨大的经济文化圈。

经济的展开并不是一个孤立的活动内容。宋代活字体、造纸术以及陶瓷业的出现与展开,在精神、技术以及物质领域都在亚洲处于一个领先地位。尤其是活字体、造纸业的发明促进了新兴的出版业发展,大量的经典史籍得到了印刷发行,宋代的儒教朱学以及禅宗佛教大量传存至今,发展与传承着中国的哲学与宗教的思想。这些经典思想也深刻地影响着东亚的朝鲜与日本。宋代的佛教相继传到了日本与朝鲜,形成了至今为止的佛教思想。日本镰仓时期的新

佛教便是直接接受宋佛教的内容。而南宋的朱子之学传到朝鲜成了李家王朝的国学。陶瓷技术由唐至宋代达到了一个新的高度,宋代的陶瓷制作技艺随着商业的波浪传到了辽、高丽及日本,并对朝鲜及日本陶瓷制造业的展开产生了基础性的影响。在艺术方面的书法、绘画、雕刻及音乐文化方面在这一时期更是通过以宫廷为核心向东亚传播与辐射。音乐上的乐器、乐律、乐种、乐人制度及音乐体裁等都在唐、宋之际对朝、日产生不同层面的深刻影响。音乐艺术的相关内容将在以下再做详细论述。总之唐宋的四五百年间与以上一时期不同,“东亚世界”不论在精神、物质、技术以及商业等层面开始走向一个吸收、自强、成熟的阶段,而其核心领袖,或者说文化、艺术、经济、政治的发射地仍然是中国。

13 世纪初蒙古帝国兴起及宋朝的灭亡,中国历史上第一次由西域强悍的游牧民族掌控华夏政权。由于其意识形态、文化体系上的不一致性对东亚世界产生一定的动摇。但是明王朝的建立又一次恢复了中国同东亚世界的关系,并确立了更深的东亚册封体系。在经济、文化、宗教等领域也在这种共有关系的体制上得到了传播与交流。朝鲜李氏王朝接受了中国明代的册封体制,中朝间文物的输入、艺术的交流以及政治上的辅助得到了保证。尤其是两国间的朝贡与护卫条约的确立保持着两国间经济、文化交流的良好势头。明代末年的 16 世纪日本大名丰臣秀吉入侵朝鲜及中国沿海地带,后在明王朝的援助下击败了日寇,体现和强化了册封制度。这种册封关系同样也在中日间出现,室町幕府时期足利义满将军接受了明代的册封,封其为日本国王,并获得了日明贸易的权利。

明清时期同日本的交涉在音乐文化上的表现也十分突出。明末崇祯年间(1628—1644),宫廷乐官魏双侯东渡至日本,将一些乐谱与乐器带到日本并定居长崎,其四世之孙魏浩继承家业、传承中国音乐,在日本教授学生,他所精选、编辑的《魏氏乐谱》(1768)在日本被称作“明乐”而广受关注。其后,佛教大师东皋心越(1639—1695)于康熙十五年(1676)来到日本长崎传经,后又移居江户、水户近十年。东高禅师是一位多才多艺的高僧,他能书善画,工于篆刻,长于抚琴,吟诗作赋。他随身携带至日本的琴谱有十多种(《松弦馆琴谱》、《琴学

心声》、《蕉庵琴谱》、《琴谱和璧》等),培养了大批日本琴家。他的弟子日本后人将其所传琴曲编辑成《东皋琴曲》,并多次印刷出版。

明、清时期中国的文化对日本影响深刻。而当时日本已经开始受到西方传教士的影响,尤其是荷兰的科学、医学等被称为“兰学”,实际上指的是西方的学问。这是一股新兴的学术力量,它与日本本土的国学、中国的明清学问构成日本当时三足鼎立的“和、华、兰”架构,持续了较长的一段时期。由于日本江户时期开埠的港口是在日本南部的长崎市,17世纪前后中国与西方文化都从这里传入,至今为止那里仍然保留着这三种文化的建筑、饮食、色彩、习俗等文化特征,成了今天的一个重要的旅游点。

明清时期由日本长崎输入大量的中国音乐,其中乐器、乐谱经中国乐人的直接指导传授给了日本人,并在日本形成了一种特殊的音乐体裁——明清乐。明清乐在长崎保留至今,当时传入日本的二胡、月琴以及明清乐所使用的工尺谱等仍然在民间使用。当地明清乐保存会至今还在演奏,成了日本的一种传统乐品种。

朝鲜与日本地处东亚,与中国相邻;而地处东南亚的越南,它的文化形态与中国相似,同属东亚汉字文化圈。第五章中我们具体地涉及了越南古代的音乐体裁与音乐制度等问题,其文化与中国关系密切,自古以来就有难以割舍的关系。古代长期以来与中国建立了册封关系。安南国从中国五代时分离,独立后,中国历代王朝都有讨还国土的欲望,直至清朝两国间的战争还不断发生,在这期间明代永乐帝(1402—1424年在位)时几乎全面支配了越南,并设置了地方官衙,特别是经济、交通、警察以及文化等方面的设施。

明占领越南后采取了同中国国内同样的统治方法,在文化政策上也不例外。在全国各地设置儒教、医学、阴阳学、道纪学、僧网司、道正司、僧会司、道会司等的文化机构。同时,普及中国文化、推广中国礼仪,开办学校、实施儒家教育,引进科举制度、任用越南人官吏,开设官道、选出优秀的学生送到北京国子监学习。这意味着是永乐帝确立了支配地位,并竭力推行其文化政策的一个强硬时期。

越南黎朝接受了中国明代的册封后,几乎全面引入了中国的政治、行政和文化制度,在文化上由于中国方面的压力,越南即使有着自由地将异国文化纳

人自身文化的意志,也不得不首先学习、理解和模仿强大的中华文明。事实上,宫廷文化直接与政治相关,中国的礼、乐(这里以雅乐为中心)广泛地传播于东亚诸国,它与“东亚册封体制”相连,是一种“场”的磁核之力。在明宫廷乐礼仪化的同时,雅乐、大乐、细乐、女乐等从中国传入。这些音乐在越南宫廷与其说是艺术不如说是礼仪之物,尤其是18、19世纪的越南宫廷,音乐制度的肥大化。这种现象与其说是文化上的结果更不如说是制度上的体现。“乐”已完全是礼的附属品,艺术性被淡化。14世纪前在越南史上出现的小乐是一种俗乐,经过了四五百年后成了阮朝的礼仪乐。这明显是受中国宫廷正统“礼乐”思想的影响。

另外,从儒教的礼乐本质来看,至少它是维持政治、社会安定的一种统治手段。从阮朝制订礼仪乐制度、成立音乐组织以及对音乐乐种的用法中,我们可以看到,当时除了传播者有着强大的外加压力之外,接纳者也在为适应其内部的结构而积极地引入、吸收优秀的中国文化。但是越南对于中国文化并不总是单一地采取服从的态度。越南在唐代受中国的支配,受中国文化的影响之深是可想而知的。时至宋后的元朝则认为“自己要比蒙古人更具有中华文明”,自己也进入过一个“中国化”的努力时期。到了明朝,在其强大的支配力下“即便战胜了明独立后在抵抗中国压力的同时,将来自己也不得不再走中国化的路”这种想法普遍存在,因此当时对明代的文化采取了完全接受的态度。明的法律、制度、汉文、儒教的教养以及宫廷文化成了当时越南的模本。对于中国文化首先是模仿然后再消化,把异国文化转变为自身文化的受纳姿态成了当时的事实。文献中也常常能看到越南的知识界对中国的制度、文化作为上等之物来吸收的意识是很明显的。“满洲人的清朝不行,还是明代的文化更出色”这种观点不仅在日本、朝鲜很流行,在越南也有同样的强烈效应。

在这样的历史背景下,越南在输入中国的仪式制度的同时将明的雅乐、文武八佾、丹陛大乐、中和韶乐以及小乐、细乐、女乐等也作为舶来品一同引进,将这些明的宫廷礼仪乐置于越南宫廷文化之中。

还应该指出的是,越南的宫廷在接纳了中国的音乐,特别是明代的宫廷乐后,经过了200年逐渐消化、成熟后,迎来了自己的文化时代。初期来自中国的

大乐,到了阮朝只保持鼓吹乐的特征,其乐器却已变得面目全非了。19 世纪初期越南的国乐已经成熟,并已十分越南化了。嘉庆八年(1803)在清宫廷演出的安南国乐所使用的乐器是:“丐鼓、丐拍、丐哨二、丐弹弦子、丐弹胡琴、丐弹双韵、丐弹琵琶、丐三音锣各一”(《大清会典事例》卷四一三,乐部)。其中除了丐哨(横笛)、丐弹胡琴(二胡)与丐弹琵琶(琵琶)同中国的乐器有直接的关系外,其称呼形状已发生了变化。越南独特的乐器丐鼓(鼓面蒙皮,虚其另侧,三枝竹竿为架来演奏的)、丐拍(也称拍钱或铜钱串,用铜钱相串的乐器)、丐三音锣(三十音,即以三个钲为一组的打击乐)相互组合,形成当时越南的国乐。另外,宫廷乐的机构也于此时出现向越南化演进的轨迹。关于这一点将在以后再作论述。

16 世纪以后西班牙、葡萄牙的商人、冒险家以及后来的传教士们的到来,使得东亚世界的格局产生动荡乃至破灭。欧洲世界的异质性观念、行为捣毁了东亚世界的自律性构造。几百年来东亚与西方世界在政治、文化、意识形态诸方面经历了极其艰难的抗争,但是欧洲新兴文化与科学犹如巨浪的迫击,强烈地冲击着东方世界。19 世纪以来欧洲资本主义势力在政治、经济乃至文化上全面地向着东方世界宣战,彻底崩溃与瓦解了东亚世界。实际上不仅仅是东亚,这种近代革命运动覆盖着整个全球。

第二节 中国与东亚诸国的音乐关系

以上从中国与东亚间的国家形成以及其政治体制、文化关系的流动等视角阐述了中国与相邻诸国间的关系。在这种政治的大环境中音乐作为一种文化扮演了何种角色?一般而言音乐的发展与变迁必定依附于整个社会环境的变化,但是音乐作为一门艺术有其自身的发展、变化规律。起源于中国的乐器、乐种以及音乐制度等在不同的地域和国家会产生不同的命运。也就是说在中国与东亚的大环境中仍然有着地域性的差别及文化上的特征,从而会在相同的环境中出现不同的艺术发展轨迹。那么,这种文化上的变迁在中国与东亚的大环

境下是怎样传播与变迁的?各自又是如何形成自我文化的?其自身的规律如何等,以下想就此分别作进一步的探讨。

一、一个自我完善的国度——中国

如前所述,中国是一个古老而又成熟的国家,很早就建立起一个独立的音乐王国。在第一章的开始处已提到,我国早期具有独立的固有文化。远古及夏商时期出现过大量的乐器,从骨笛、磬、埙以及青铜时代所带来的钟、铙、铃、铎等大量金属类乐器,到了春秋时期已经达到近百类不同种类的乐器,并出现“八音”乐器分类法,也就是说在公元前8世纪以来中国就因乐器的种类繁多进行了科学化的分类体系。这种音乐现象在世界上的其它地方还未曾出现过。不仅如此,我国的青铜乐器,尤其是编钟上出现的铭文,反映出具有明确的乐律学意义的时代已经来临。在乐律学的发展过程中古希腊的毕达哥拉斯早在公元前6世纪首先提出了五度相生的求律方法,而几乎在这同一时期中国的管仲在其《管子》地员篇中也详细论述了三分损益法的计算过程,相同的求律方法在古代阿拉伯人中也曾提出过。^① 尽管这种求律的方法在世界几个古老国家与地域相继出现,但仍然标志着这一时期中国乐律学的一个成熟期的到来。其次从音乐本体来说,史料记载的《诗经》、《楚辞》以及汉朝先后出现的大量民间乐舞展示出我国民间丰富的音乐资源。这种繁盛的歌舞乐并不是仅存于民间,周朝的八佾之舞为宫廷乐舞,体现出古人已经发现音乐、舞蹈、歌唱等不仅能取乐于人,还能寓教于人。雅乐作为一种礼乐文化从周朝起就建立了一种音乐观念。以宗教的形式使音乐政治化。它与后来西方的基督教音乐不同,格里高利圣咏在复调化中走向艺术,帕里斯特里那、巴赫、亨德尔等许多宗教音乐作品深刻地憧憬着人性化内容,它们中大部分成为今天的艺术作品。而中国的雅乐并没有走进艺术之道,一直被政治所左右,她与“礼”一起建筑起儒家文化的核心内容。从音乐上强调了意识控制,与音乐制度一起传达着统治者的理念。这种文化行为不仅起源、展延在中国,同时对后来周边的“四夷”诸国产生辐

^① 参见缪天瑞《律学》,人民音乐出版社,1996年。

射性影响。远古及周秦时期的音乐文化无论从乐器、乐律、音乐制度和民间歌舞都源生于中国本土,与西亚或其他地方的早期音乐没有发生关系。我国新疆地区的且末出土的两件箜篌(1996)为公元前5世纪前后,约为战国时期的乐器。而2004年在新疆鄯善县发掘的两件箜篌为公元前七八世纪,约东周春秋时期之物。也就是说在春秋战国时期西亚古老的文化曾经传入我国西北地区。但是,这一时期这些古老文化并没有进入我国中原,箜篌、琵琶等外来乐器是随着丝绸之路的开凿才将它们带进了黄河中原。因此这一时期的音乐文化是我国固有的、自律的文化样式。

新世纪即将来临之际,具有几千年古老的中华文明开始受到冲击与新的洗礼。汉代以来为提防西域,尤其是匈奴民族的侵扰,汉武帝派遣张骞、班超出使西域,这场古老式的战争拉开了一幕新的历史序章,它改变了中国固执如一的古老面孔。从汉以来的两晋十六国、北周至隋统一为止的六七百年间中国不断处于战争状态,战乱中西域外来文化大幅度的传入、渗透中原。中国在传承自我文化的同时,不断地接受来自印度、波斯的文化并将其融入中国固有的文化中。中国的传统文化在渐变、新生。反映在音乐方面不仅乐器的种类在扩大,音乐的表现样式、性质也在发生深刻的变迁。由波斯、印度传来的琵琶、箜篌、横笛、箏箏等大量俗乐器常以合奏、齐奏等形式出现,这些富有个性的乐器大大促进了独奏乐的展开。隋唐时期除中国的古琴自身独立发展外,琵琶、笛子、箏箏等在器乐合奏的同时,其强有力的表现力也带动了我国本土乐器的发展。入隋以来,箏由十二弦增加了一根至十三弦,不仅是扩大了音域范围,其演奏上的表现力得到了进一步的发展。十三弦箏作为一件十分成熟的乐器在我国持续了几个世纪,一直到明、清才发生进一步的变化。这种十三弦箏传到日本后其形制一直没有发生变化并传存至今。从日本传存的箏谱《仁智要录》来看,不仅有当时唐代大曲《秦王破阵乐》、《赤白桃李花》等,还有大量的小型独立曲目,如《倾杯乐》《长庆子》《王昭君》《饮酒乐》等。同样在《博雅笛谱》(公元966年抄写的横笛谱)中《西王乐》《海清乐》《苏合香》《鸟向乐》等反映出唐乐中丰富的器乐独奏曲的活跃程度。可见汉以来的外来乐人、乐器对促进中国本土音乐的发展产生了积极的效应。

器乐的发展带动了中国宫廷乐整体的展开,隋唐以来胡、俗乐走向融合,十部乐的第一部《燕乐》及中国的俗乐《清乐》中都运用了胡乐器;同样在龟兹、疏勒、天竺、安国、康国乐等胡乐中也运用了中国的俗乐器;而实际上到了中唐坐、立两部伎形式的确立(这是吸收雅乐中的“堂上登歌、堂下乐悬”的演奏形式)与广泛应用,标志着雅、俗、胡三乐走向融合,盛唐十部伎的出演达到了宫廷文化的高潮。而这一宫廷俗乐的盛况高度显示出我国中原已经全面接受并容纳了外来文化,形成庞大又具综合实力的文化自律体。无疑,它充分体现出唐代对自我文化的自信,其海纳百川、包容万象的气度一展无疑。

这里还值得一提的是,在音乐制度上我国从春秋以来的大司乐、乐正等的乐人、乐官制度,秦汉以来便明确地出现秦常、太常下所属的音乐机构,音乐的管理进入了有序而完备的阶段。此后,这种礼仪乐机构,尤其是太常寺下属的鼓吹署与大乐署分别担当起不同的宫廷礼仪乐职能,并在宫廷体制中一直延续到封建王朝最后的一个时期——清代。但是,唐代出现的内教坊,以女性为主体的俗乐机构的建立打破了一贯以礼仪乐为主体的体制构架,首次出现以人为本的俗乐机构,在高祖武德年间初设内教坊以来,至玄宗开元二年又在禁外及东京增至左右教坊。其间不到一百年的时间内教坊得到了长足的发展,数量上出现了五个教坊(还有一个仗内教坊),内容也从太常寺中分离而出主事俳優、杂技等的娱乐性俗乐。太常则仍然专事宫廷仪式音乐。这一点来看,在职能上它已经与秦汉以来建立的太常寺格局出现了分离、多元化的倾向,音乐的艺术性得到了复苏、认可及强化。唐的俗乐机构十分复杂、庞大,除教坊外还有音乐的精英养成机构——梨园。盛唐天宝十三载出现的胡部新声与道调法曲是梨园与教坊的一大杰作,标志着西域外来乐走向汉化,一个成熟的新俗乐时代的出现。唐代礼俗多体制机构的并行共生承担着唐代国际性文化、外交事务,也在中国的文化史上勾勒出一幅文化巅峰的光环。实际上这种文化高潮并不是一时俱来的,我们看到从南北朝至唐是中国音乐固有的文化与外来音乐相交融并促使中国新型文化产生的一个重要时期。这充分地反映出这个古老国度的自身价值与对外来文化的接受态度。这种兼容并蓄、海纳百川的文化综合体也

成了它对东亚诸国文化辐射的重要源泉。

二、以自我文化的视角来解释外来艺术的国度——日本

日本是一个与中国隔水相望、一衣带水的邻邦。与古老的中国相比其国家的成立、社会的发展以及生产能力都相对较弱而又年轻。日本古代与中国同时代的发展相比几乎相差六七个世纪。^① 因此,其社会制度、思想意识、文化体系等都深受古代中国的影响。同样在音乐方面两国之间也存在着巨大的差距。从出土的乐器来看距今八九千年前中国已经出现了骨笛。这是目前发现最早的中国乐器,河南舞阳贾湖地区出土的一对雌雄骨笛标志着我们的祖先早在石器时期就懂得以乐器作为娱乐工具了。此后,又有箫、钟、磬、鼓乐器等。公元前八世纪的周朝已经有了六七十种乐器,并按照制作乐器的材料发明了八音乐器分类法。而日本的固有乐器,如和琴则在1世纪至4世纪才出现,^②日本自身的乐器很少,除鼓、笛外,其次就是由中国传来的铜铎、铃等,与同时期中国的乐器规模相比距离很大。8世纪初中国大陆的乐器开始规模性地输入日本,包括汉代以来西亚、印度传入中国的乐器一同传到日本,后来这些乐器都成了日本的传统乐器。不仅仅是乐器,实际上早期的乐谱、乐律、音乐的体裁以及音乐机构等大部分内容都是5世纪至8世纪前后开始由中国大陆传至日本,并积淀、消化成日本的传统音乐文化。显然这是由于当时中日间存在着巨大的文化落差,随着8世纪以来日本国力的一度增强,急剧形成了一股强有力的学习中国的热潮。

日本尽管努力吸收中国大陆的文化,其传统艺术中大部分是受惠于中国古代的文化。但是,日本在接受中国大陆文化时并非囫囵吞枣式的全盘接受,它是有选择的吸收,按照自己的发展所需而展开的。就琵琶而言,传到日本后便出现了盲僧琵琶、萨摩琵琶、筑前琵琶、锦琵琶等多种琵琶类型,它们尽管都是琵琶但是已经朝着日本佛教及地域性说唱音乐方向展开,形制上也发生了不同

① 参见赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》序论第三节,上海音乐学院出版社,2004年。

② 登吕遗迹(静冈)出土的弥生后期的和琴,群馬县出土的五弦和琴明器等。

程度的变化。其中雅乐琵琶(或称乐琵琶)最接近于当时的唐琵琶,但是日本雅乐中的琵琶,其演奏内容及功能都在发生变化,日本的乐琵琶在雅乐中只是担当一种琶音式的色彩性功能,它与唐代中国的琵琶乐相距遥远,其乐器性格几乎与中国完全不同。其次,很多乐器进入了日本后也悄悄地离开了人们的视线,如五弦琵琶、竽、箏篥、唐尺八等,反映出日本对外来乐器的选择。这种有选择地吸收外来音乐的例子,在以上所列举的催马乐中也得到了充分印证。在相同唐乐的旋律中节奏、节拍发生了变化,由四拍子、八拍子在一二百年后转变成三拍子与五拍子。而有些则在接受中国音乐文化中就错位的进行,或者说文化接受层是根据自身文化的需要来吸收中国文化的。如用于中国的踏歌、女乐等俗乐体裁,进入日本后就被用于宫廷的仪式乐,完全朝着其需要的方向发展、变化的。这种不同的文化现象反映出中日两国间的不同文化土壤。由于日本本身具有自我文化,尽管两国间具有很大的文化落差,但是日本还是带着自身的文化需求来接受和理解异文化的。它与朝鲜、越南在当时的接受状况有所不同。

三、全面接受中国文化的朝鲜与越南

朝鲜与越南在接受中国文化时虽然处在不同的时代,但是文化性格非常相像,这里暂且一并叙说。

当一种文化传入另外一个国度时,它被完全地接受并长期使用是因为优势文化以强势的力量传入劣势方的结果,或者在体制上受到强制性的措施。朝鲜、越南接受中国雅乐的方式与日本不同,它们都以完整、全面的形式接纳了中国的雅乐。这里主要的原因是因为雅乐是儒家礼仪乐,是在儒教文化的传播下被接受的。当然这也是册封制度下的产物。朝鲜与越南在宋、明时期都完整地接受了中国的雅乐制度,即形式上是以堂上登歌、堂下乐悬、文武佾舞,雅乐器与仪式乐的使用方式也完全相同。如前所述,日本尽管接受的是中国的雅乐名称,但雅乐的实际内容与形式并没有传到日本。也就是说日本是选择性地接受外来文化,尽管隋唐时期中日两国的社会发展水准悬殊很大,但是日本与朝鲜、越南的情况不同,它是主动地来到中国,以自己的需求,选择性地汲取中国文

化。而朝鲜、越南,当时它们都是中国的册封国,被动性、强制化的接受中国文化,这在本质上存在着较大的不同,因而体现在结果与形态上自然也不尽相同。但是,来自中国的外来文化随着当地民族文化的兴起,中国化的内容也逐渐在发生演变。在朝鲜,雅乐是在李朝的五百年间发生了变迁。随着朝鲜民族意识的觉醒,雅、俗、乡乐的比例在发生变化,乡乐不断得到强化并逐渐趋于主导地位,偏离了中国的雅乐原型。韩国的雅乐尽管至今使用着编钟、编磬,跳着六佾之舞,也伴随着登歌,但是雅乐队中使用着奚琴、伽倻琴、玄琴,包括牙箏等乡、俗乐器,这样的形式已经与宋徽宗时期赠送朝鲜的大量轩架乐器、登歌的纯中国化的雅乐相去甚远。《高丽史》乐志中雅乐的记载完全来自中国的雅乐器,显然高丽朝时期雅、俗、乡处于三乐鼎力的状态。13、14 世纪朝鲜战争频起,宫廷蒙受冲击,朝鲜雅乐也因此产生变化,14 世纪末随着高丽朝的逐渐走向消亡,朝鲜李朝的兴起,雅乐几乎完全覆没。伴随着 14 世纪李朝的建立,宫廷乐的恢复礼仪文化也开始复苏。在重建雅乐的过程中也出现过时代的创新。15 世纪上半叶的世宗朝,雅乐在极力复原的同时,乡乐的强化也随着国力的增强逐渐得到了确立。唐乐的乡乐化、雅乐仪式中乡乐比重的加大显示出民族意识的觉醒。尤其是朴堧的出现,他在拯救雅乐同时也在创造一种新的朝鲜式雅乐。不仅是音乐的体裁,乐器的使用上也做了颇多改良。来自中国的乐器,如唐琵琶、唐箏、牙箏、仗鼓等都由唐乐逐渐转向朝鲜乡乐。这种渐变意味着自我文化的逐渐成熟,也是自信所带来的演变。在朝鲜乐谱的形成过程以及音乐的体裁,如女乐等的发展、演变过程中也都比较鲜明地反映出朝鲜接受中国音乐的态度,是由全面接受,进而完成了逐渐地方化、本土化的进程。尤其是 14 世纪末 15 世纪初朝鲜李朝的出现,宫廷音乐乡乐化的步骤加剧,在后来的五百年间是朝鲜音乐进入全面完善,向着自我文化方向发展的成熟时期。

越南的情况与朝鲜颇为相似。越南作为明朝的一个册封国,尤其是 15 世纪初的永乐年间,从乐器的整体直至使用方法,几乎完全照搬明朝的雅乐。18、19 世纪越南逐渐显现自我文化的现象,音乐的机构大大地扩充,制度上的“肥大化”显示出浓郁的政治化气味,艺术的成分被降低了。如细乐、女乐这样的俗乐体裁也常被用作礼仪乐。儒家思想、宫廷统治意识占据着主导地位。清朝以

后雅乐才发生了变化,即阮朝中后期越南自身乐器被起用,开始逐渐脱离了中国的原型。但是越南雅乐真正的变化是在1945年阮朝政权崩溃,宫廷舞台的消失以后。雅乐仪式化舞台的失去给越南雅乐带来了毁灭性的打击。今天越南雅乐开始走向民间并向着观光化暴走,实际上已经远远地偏离了它的历史轨迹。即便曾经为阮朝宫廷服务过的长老乐人们,在失去仪式环境的今天也难以重拾过去的历史。今天越南的文化环境与它的历史断层使得具有悠长历史的这一音乐体裁面临着令人惋惜的命运。

在越南的民间至今仍然还使用着大量的中国乐器、乐谱以及中国乐曲,这是历史上长期以来中越间的文化交流所致。如二胡、三弦、月琴、箏、琵琶、横笛、笙、木鱼等乐器一直传承至今。还有如工尺谱及地方戏剧等都能看到中国文化的深厚影响。诚然越南自身文化具有很强的生命力,在越南18、19世纪的文献中就出现了铜钱串、三音锣、双面乐鼓等自身独特的乐器。民间有独弦琴、竹排木琴、手拍式竹管琴、无孔笛等风味独特、极具个性的自文化样式。越南音乐中的特殊的音阶和音调,演奏上大量使用柔音、颤音的风格是其特殊的艺术符号。无疑中国的乐器、音乐体裁以及大量的文化品种传入越南后都已融化其地方文化中了。19、20世纪以来随着民族文化的跃起,强势的外来文化也必然“入乡随俗”,走向地方化。

中国与东亚诸国维持了几个世纪的特殊关系至今仍然有着“斩不断理还乱”的千丝万缕关系。中国在对东亚产生巨大的文化辐射前,已经是一个有着几千年悠久历史的文明古国,有着深厚的文化底蕴。丝绸之路为其带来了巨大的文化冲击,它沉着地应对并十分宽厚地接受了优秀的外来文化。汉以来至唐的近一千年间与其说是外来文化对中国文化产生了强烈冲击,还不如说是对中国的文化滋补与养育。中国经历了一次从未有过的文化注射和壮大时期。尤其是从南北朝至唐使得中国音乐迅速走向高度成熟的时期。南北朝以来西域外来乐器就已经全面登上中国的宫廷舞台,并占据了它的主体。从宫廷俗乐制度的形成、大量乐器走向独奏化,到乐谱的出现等,体现出音乐的全面成熟。就我国的古琴来说,6世纪《碣石调·幽兰》的文字谱到了唐朝开始出现了减字

谱,这是中国乐谱史上的一次革命性的发端。继而外来乐器的乐谱相继在八世纪前后出现,尤其是琵琶谱、横笛谱、笙簧谱等。当然中国的笙谱和箏谱也于此时现身。在乐谱、乐器以及在内教坊所构成的宫廷乐、十部伎与坐立二部伎等8世纪的高度文化充分显示出当时中国文化接受层的能力与气度。

在东亚汉字文化圈中日本与朝鲜、越南在接受以中国为主体的音乐文化时,与上述中国与西域外来文化的接受现象有所不一,后者是一种中外对等的势态,外来文化在不断地汉化中被接受。而东亚诸国则是在汉字文化圈中受到强化。它们以不同的姿态、不同的目的与方法来接受中国的强势文化,东亚诸国与中国间存在的巨大文化落差成为中国文化传播的巨大势能。中国的音乐文化体系在强势的汉字、儒教中被接受和贯彻。就如汉以来的中国,在接受外来文化后使其本国的文化实力得到了不断地加强那样,东亚的日本、朝鲜和越南正是因为从中国的古代音乐文化中汲取了充裕的养分,才有了今天的各具特色的传统音乐文化,这是一个不争的事实。

参 考 文 献

一、中国方面

- 清·阮元校刻.十三经注疏.北京:中华书局,1991
- 汉·刘向.楚辞.东京:明治书院,1970
- 汉·司马迁.史记.北京:中华书局,1973年第6次印刷
- 汉·班固等.前汉书.北京:中华书局,1962
- 南朝·刘宋、范晔.后汉书.北京:中华书局,1965
- 汉·刘歆撰,晋·葛洪编.西京杂记.上海:古籍出版社,1991
- 晋·陈寿.三国志.北京:中华书局,1973年第5次印刷
- 梁·沈约.宋书.北京:中华书局,1974
- 唐·姚思廉.梁书.北京:中华书局,1973
- 唐·李延寿.北史.北京:中华书局,1974
- 唐·房玄龄等.晋书.北京:中华书局,1974
- 唐·刘徽等.隋书.北京:中华书局,1973
- 唐·杜佑.通典.北京:中华书局,1988
- 唐·李林甫等.唐六典.北京:中华书局,1992
- 唐·段安节.乐府杂录.中国古典戏曲论著集成.北京:中国戏剧出版社,1980.第一集
- 唐·崔令钦.教坊记.中国古典戏曲论著集成.北京:中国戏剧出版社,1980.第一集
- 唐·南卓.羯鼓录.上海:古籍出版社,1988
- 后晋·刘昫.旧唐书.北京:中华书局,1975
- 宋·薛居正等.旧五代史.北京:中华书局,1976

- 宋·欧阳修.新唐书.北京:中华书局,1975
- 宋·王溥.唐会要(上、中、下).北京:中华书局,1998
- 宋·范致明.岳阳风土记.台湾:艺文印书馆,1969
- 清·彭定求等.全唐诗.北京:中华书局,1960
- 南宋·灌圃耐得翁.都城纪胜.上海:古籍文学出版社,1956
- 南宋·孟元老.东京梦华录.上海:古籍文学出版社,1956
- 宋·陈.乐书.韩国:国立国乐院所藏,光绪二年(1876)木版本
- 元·脱脱等.宋史.北京:中华书局,1977
- 杨家骆编.宣和书谱.台湾:世界书局,1976
- 宋·元间.无名氏编.《宣和遗事》、《百部丛书集成》所收
- 明·王圻.文献通考
- 清.明史.北京,中华书局,1974年
- 清·刘锦藻.续文献通考.台北,文海出版社,1979年
- 元·脱脱等.辽史.北京,中华书局,1974年
- 宋·祝穆.古今事文类聚.钦定四库全书.上海:古籍出版社,1987
- 任半塘.唐声诗(上、下)上海:古籍出版社,1982
- 任半塘.唐戏弄(上、下)上海:古籍出版社,1984
- 林谦三,钱稻孙译.东亚乐器考.北京:人民音乐出版社,1996
- 叶明媚.古琴音乐艺术.香港:商务印书馆,1991
- 许健.琴史.北京:人民音乐出版社,1982
- 冯文慈.中外音乐交流史.湖南:教育出版社,1998
- 张前.中日音乐交流史.北京:人民音乐出版社,1999
- 韩淑德、张之年.中国琵琶史稿.四川:人民出版社,1985
- 刘东升等编撰.中国音乐史图鉴.人民音乐出版社,1988
- 赵维平.中国古代音乐文化东流日本的研究.上海音乐学院出版社,2004
- 赵维平.中国与东亚诸国的音乐文化流动:赵维平音乐文集.上海音乐学院出版社,2006

二、日本方面

- 黑坂胜美编. 日本书纪. 东京: 吉川弘文馆, 1959 ~ 1961
- 黑坂胜美编. 续日本书纪. 东京: 吉川弘文馆, 1966
- 佐伯有义编. 日本后纪. 东京: 朝日新闻社, 1941
- 佐伯有义编. 续日本后纪. 东京: 朝日新闻社, 1940
- 佐伯有义编. 文德实录. 东京: 朝日新闻社, 1940
- 黑坂胜美编. 三代实录(前篇, 卷1 ~ 23). 东京: 吉川弘文馆, 1959
- 佐伯有义编. 三代实录(下, 卷26 ~ 50). 东京: 朝日新闻社, 1941
- 平安·藤原冬嗣等撰. 内里式. 东京: 内外书籍, 1931
- 平安·黑坂胜美编. 类聚三代格. 东京: 吉川弘文馆, 1962
- 镰仓·卜部廉方著. 狩谷斋编. 释日本纪. 东京: 现代思潮, 1979
- 平安·藤原时平等. 延喜式. 东京: 吉川弘文馆, 1965
- 明治一大政·神宫司厅编. 古事类苑. 东京: 吉川弘文馆, 1984
- 平安·藤原师辅撰. 九历. 东京: 岩波书店, 1958
- 平安·藤原形成撰. 权记. 东京: 内外书籍, 1939
- 平安·藤原道长撰. 御堂官白记. 东京: 岩波书店, 1952 ~ 1954
- 平安·藤原实资. 小右记. 东京: 岩波书店, 1959 ~ 1968
- 平安·藤原师长. 三五要录(乐岁堂本). 东京: 上野学园日本音乐资料室藏
- 平安·藤原师长. 仁智要录(乐岁堂本). 东京: 上野学园日本音乐资料室藏
- 平安·源博雅. 博雅长笛谱(乐岁堂本). 东京: 上野学园日本音乐资料室藏
- 平安·源高明撰. 西宫记. 东京: 明治图书出版社, 1993
- 平安·紫式部撰. 源氏物语. 东京: 岩波书店, 1958
- 室町·一条兼吉撰. 公事根源. 东京: 博文馆, 1891
- 荷田在满校订. 贞观仪式. 东京: 现代思潮, 1980
- 黑坂胜美编. 律·令义解. 东京: 吉川弘文馆, 1966

- 黒坂勝美編. 令集解. (前後篇) 東京: 吉川弘文館, 1966
 南北朝・四善成撰. 河海抄. 東京: 角川書店, 1968
 和田英松撰, 所功校訂. 新訂官職要解. 東京: 講談社, 1983
 鎌倉・素寂撰. 紫明抄. 東京: 角川書店, 1968
 甲田利雄撰. 年中行事御障子文注解. 東京: 平文社, 1967
 川俣馨編. 年中行事秘抄. 東京: 内外書籍, 1931
 石村貞吉撰. 有職故実(上、下). 東京: 講談社, 1987
 田辺尚雄. 日本音楽講話. 東京: 岩波書店, 1926 年改訂版
 田辺尚雄. 大東洋の音楽. 東京: 協和書店, 1943
 田辺尚雄. 日本音楽史. 東京: 雄山閣, 1932
 田辺尚雄. 李王家にわたる古楽. 東洋音楽選書 11. 東京: 音楽の友社, 1965
 林謙三. 東アジア楽器考. 東京: カワイ楽譜, 1973
 林謙三. 正倉院楽器の研究. 東京: 風間書房, 1964
 林謙三、岸辺成雄. 唐代の楽器. 音楽の友社, 1968
 岸辺成雄. 東洋の楽器とその歴史. 東京: 弘文堂, 1948
 岸辺成雄. 唐代音楽の歴史的研究(上、下巻). 東京大学出版社, 1960—1961
 岸辺成雄. 古代シルクロードの音楽. 東京: 講談社, 1982
 吉川英史. 日本音楽の性格. 東京: わんや書店, 1948
 吉川英史. 日本音楽の歴史. 大阪: 創元社, 1965
 萩美津夫. 日本古代音楽史論. 東京: 吉川弘文館, 1977
 萩美津夫. 平安朝音楽制度史. 東京: 吉川弘文館, 1994
 正倉院事務所編集. 正倉院の楽器. 東京: 日本経済新聞社, 1967
 三谷陽子. 東アジア琴箏の研究. 東京: 全音楽譜出版社, 1980
 田中卓. 新選姓氏録の研究. 東京: 国書刊行会, 1996

三、朝鮮方面

- 李朝・金宗瑞等. 高麗史. 1451 年完成. 国書刊行会編. 1908—1909

高丽·僧一然. 三国遗事. 朝鲜史学会. 1928

高丽·金富轼等. 三国史记. 1145 年完成, 朝鲜史学会编. 国书刊行会 1941

朝鲜王朝实录. 记载李朝 25 代国王 472 年(1392-1863)间历史事实. 编年体共 1893 卷。

增补文献通考. 国立国乐院. 民俗院出版社. 1994

经国大典. 韩国文献研究所编. 亚西亚文化社刊. 1983

徐兢. 宣和奉使高丽图经. 台湾商务印书馆刊. 1972

元·脱脱等. 宋史. 卷 487. 高丽的项

刘宋·范晔. 后汉书. 卷 115, 东夷传, 上海古籍出版社, 1986

北齐·魏收. 魏书. 卷 100, 高句丽条, 上海古籍出版社, 1986

田边尚雄. 朝鲜·中国音乐调查纪行. 东洋音乐书选 11. 音乐之友社. 1965

张师勋. 韩国的传统音乐. 金忠铉译. 成甲书房. 1984

四、越南方面

黎崱编. 安南志略. 1340 年成书, 1964 年翻刻

范廷琥著. 雨中随笔. 十九世纪前半成书. 台湾: 学生书局, 1992

陈荆和校订. 大越史记全书(上中下册). 1479 年至十八世纪末成书, 东京大学东洋文化研究所藏, 1986

大南会典事例. 1855 年成书, 日本: 天理大学藏

大南实录(20 册). 1844-1909 成书, 日本: 庆应义塾大学藏, 1981

潘辉注. 历朝宪章类志. 1821 年成书. 东京: 东洋文库藏

TRAN Van Khe, *La Musique Vietnamienne Traditionnelle*, 1962 Paris

图片、表格、谱例索引

一、图片

1. 图 1-1-1	河南舞阳县贾湖骨笛	7
2. 图 1-1-2	山西襄汾陶寺遗址出土的石磬	7
3. 图 1-1-3	我国现存最古的鼓谱	12
4. 图 1-1-4	雅乐乐悬图	17
5. 图 1-2-1	丝绸之路的路线图	19
6. 图 1-2-2	《三五要录》中的《春莺啭》	25
7. 图 1-3-1	天平琵琶谱《番假崇》	30
8. 图 1-3-2	敦煌琵琶谱第二群《长沙女引》	31
9. 图 1-3-3	五弦谱的目录	32
10. 图 1-3-4	五弦琵琶谱的调名与乐谱	33
11. 图 1-3-5	箏谱《仁智要录》	36
12. 图 1-3-6	日本的箏及其构造	37
13. 图 1-3-7	正仓院所藏横笛图	40
14. 图 1-3-8	现代日本笛的谱字音位	41
15. 图 1-3-9	《博雅笛谱》载唐乐《赤白桃李花》	41
16. 图 3-1-1	建有 1 200 多年历史的正仓院	87
17. 图 3-1-2	正仓院藏木画紫檀琵琶(正反面)	89
18. 图 3-1-3	乐琵琶	90
19. 图 3-1-4	萨摩琵琶	90
20. 图 3-1-5	筑前琵琶	90
21. 图 3-1-6	平家琵琶	90

22. 图 3-1-7	正仓院藏螺钿紫檀五弦琵琶	92
23. 图 3-1-8	正仓院藏螺钿紫檀阮咸	93
24. 图 3-1-9	正仓院藏金银平纹琴	94
25. 图 3-1-10	正仓院藏螺钿箜篌残件	94
26. 图 3-1-11	正仓院藏 17 管吴竹笙	99
27. 图 3-3-1	《歌系图》中的三弦、箏、尺八的三曲演出场面	120
28. 图 4-1-1	三韩的地理位置	162
29. 图 4-1-2	朝鲜三国鼎立格局图	163
30. 图 4-5-1	六大纲	200
31. 图 4-5-2	缶	213
32. 图 4-5-3	《乐书》中的教坊鼓	215
33. 图 4-5-4	《乐学轨范》中的教坊鼓	215
34. 图 4-5-5	《乐学轨范》中所载杖鼓	215
35. 图 4-5-6	现存韩国杖鼓	215
36. 图 4-5-7	《乐书》中的月琴	217
37. 图 4-5-8	《乐学轨范》所载月琴	217
38. 图 4-5-9	《乐学轨范》所载乡琵琶	219
39. 图 4-5-10	《乐学轨范》所载唐琵琶	219
40. 图 4-5-11	《乐书》所载奚琴	220
41. 图 4-5-12	《乐学轨范》所载奚琴	220
42. 图 4-5-13	《李王家乐器》所载牙箏	221
43. 图 4-5-14	《乐学轨范》所载牙箏	221
44. 图 4-5-15	《李王家乐器》所载玄琴	223
45. 图 4-5-16	《乐学轨范》所载玄琴	223
46. 图 4-5-17	现朝鲜伽倻琴,人字脚的柱,12 弦	223
47. 图 4-5-18	《乐学轨范》中所载的祝与敌	224
48. 图 4-5-19	龠	226
49. 图 4-5-20	箫	226

50. 图 4-5-21	《乐学轨范》载大琴	228
51. 图 5-1-1	越南地图	230
52. 图 5-2-1	观光客人们穿着黄袍吃着大餐	242
53. 图 5-2-2	靠墙而坐的演奏员奏着越南传统音乐	242
54. 图 5-2-3	长老乐人在演奏雅乐 右起梦蝶、阮继等	244
55. 图 5-2-4	长老乐人在演奏大乐	244
56. 图 5-2-5	1939 年南郊坛 文舞	246
57. 图 5-2-6	1939 年南郊坛 武舞	246
58. 图 5-2-7	南郊坛雅乐器	246
59. 图 5-2-8	南郊坛雅乐器	246
60. 图 5-2-9	教授器乐的场面	247
61. 图 5-2-10	梦蝶在教授顺化歌	247
62. 图 5-3-1	万福塔(Van Phúc)的神坛石座上的浮雕: 笙与琵琶	249
63. 图 5-3-2	笙、笙	249
64. 图 5-3-3	木鱼、胡琴、横笛	249
65. 图 5-3-4	洞箫、月琴、腰鼓	249
66. 图 5-3-5	越南现行的笙	250
67. 图 5-3-6	越南现代二胡 Đàn Nhị	252
68. 图 5-3-7	越南传统琵琶 周庭锁老艺人	254
69. 图 5-3-8	越南现代“改组”琵琶	254
70. 图 5-3-9	清代阮	256
71. 图 5-3-10	越南的月琴	256
72. 图 5-3-11	竹制独弦琴	257
73. 图 5-3-12	竹排木琴	257
74. 图 5-3-13	手拍式竹管琴	258
75. 图 5-3-14	铜钱串	259
76. 图 5-3-15	沙漏形鼓	260

二、表格

1. 表 3-1-1 现存日本琵琶的形制	91
2. 表 3-3-1 催马乐与原曲的对照	127
3. 表 3-3-2 唐乐→催马乐拍子的变迁	131
4. 表 3-3-3 《眉止之女》(唐原曲《酒司清》)拍子变迁对照表	131
5. 表 3-3-4 《青马》在日本的拍子变迁	132
6. 表 4-4-1 新罗时期的音乐官署	190
7. 表 4-4-2 朝鲜史上的官署与官职名称	196
8. 表 5-5-1 越南仪式、俗乐两大机构的展开	267

三、谱例

1. 谱例 1-3-1 乐筝的主要调弦与音位	38
2. 谱例 3-1-1 雅乐琵琶的六种调弦法	91
3. 谱例 3-3-1 《三五要录》中的律歌《伊势海》	129
4. 谱例 3-3-2 《仁智要录》中的律歌《伊势海》	129
5. 谱例 3-3-3 《三五要录》中的吕歌《田中井户》	130
6. 谱例 3-3-4 《仁智要录》中的吕歌《田中井户》	130
7. 谱例 3-3-5 《仁智要录》中胡饮酒破	131
8. 谱例 3-3-6 《催马乐略谱》中的《眉止之女》	132
9. 谱例 4-5-1 《白云庵琴谱》	198
10. 谱例 4-5-2 《醉丰亨》	199
11. 谱例 4-5-3 《保太平之乐》	201
12. 谱例 4-5-4 《朝会乐》	203
13. 谱例 4-5-5 《世祖实录》工尺谱的运用	204
14. 谱例 5-2-1 长老乐人们演奏的雅乐(王雅婕采谱)	245

后 记

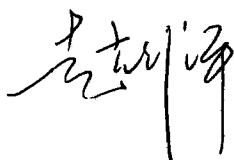
“中国与东亚音乐历史的研究”这一课题在中国至今还没有一位学者进行全面深入的探究,其研究还处于起步尝试状态。笔者早在日本留学期间就阅读了日本学者田边尚雄的《大东亚的音乐》(1943)、岸边成雄的《东洋的乐器及其历史》(1948)、林谦三的《东亚乐器考》(1962)等关于亚洲音乐的研究著述,并为上述学者深厚的功底与学养而叹服。但随着时间的流逝及考古学的新发现、近代史学的新展开,逐步发现前人的研究中还有许多可以继续挖掘、开拓的余地与空间。于是在2004年年底完成了自己的第一部专著后,便确立了这一研究意念。但是真正进入研究状态后才感到这一课题难以驾驭之程度远远超乎想象。尽管自己在这—领域已经潜泳了二十余年,但仍感举步维艰。其中除了研究视域广、资料收集难等客观因素外,如何梳理出中国与东亚诸国间的音乐历史逻辑关系,这一难题很长一段时间让我寝食难安。客观条件方面的限制,主观意识方面的彷徨一度曾令我产生望而却步之念……总之,书写得不轻松,完成的进度也不尽人意。将近十年才基本勾勒出这样一个轮廓,呈现出这样的一本小著,显现出自己的才疏学浅。但是好歹已经迈出了第一步,至少为自己建立了一个坐标,为这一研究的进一步深入奠定了一块基石。看着眼前摆放着即将付梓出版的一厚叠书稿,内心涌起阵阵感慨的酸楚,更有一丝辛劳的欢愉。

本研究的展开首先要感谢我的同事、上海音乐出版社社长洛秦教授,在他的鼓励与支持下本研究获得了上海音乐学院音乐研究所的科研项目(此后也获得了教育部人文社科研究项目的资助),这对本研究的深入展开产生了巨大地推动作用。在这一研究的进展过程中,笔者于2009年在国际日本文化研究中

心(京都)获得了一年的外国学者共同研究的良好机遇,其间本课题中的一些问题不仅与相关学者进行过深度、广泛的探讨,该中心良好的研究环境为完成这项研究提供了重要的保证。

在本书出版的过程中,我的学生王雅婕、张灵安、孙宁宁、邢鑫、孙莎等同学进行了仔细的校稿,尤其是王雅婕同学担当了大部分的校对,花费了大量的时间并提出了许多建设性的意见,在此深表谢意。同时,我还要感谢我的爱妻,华东师范大学日语系教师彭瑾,在本书的写作过程中她常常站在一个读者的立场上以严格的目光审读我的书稿,并且在日语资料的收集、翻译方面给予了大量的帮助,更重要的是在我彷徨不定的艰难时刻给了我精神上的许多支持。

另外,本书的责任编辑夏楠女士和周丹女士在本书的出版过程中也给予了我许多帮助、付出了辛劳,在此一并表示感谢。



2011年12月6日

于四方书斋